



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Grado en Español: lengua y literaturas**

Trabajo de Fin de Grado

*Águila o Sol* de Sabina Berman:

**Una nueva forma de plasmar la conquista de México**

Línea de investigación: **Literatura hispanoamericana**

Alumna: **María del Pilar Miranda Rocamora**

Tutora: **Beatriz Aracil Varón**

Alicante, 29 de Mayo de 2019

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

**ÁGUILA O SOL DE SABINA BERMAN:  
UNA NUEVA FORMA DE PLASMAR LA CONQUISTA DE  
MÉXICO**

**TRABAJO FIN DE GRADO**

**Español: Lengua y literaturas**

**Literatura hispanoamericana**

**Curso 2018-2019**

**MARÍA DEL PILAR MIRANDA ROCAMORA**

**V.º B.º**



**Tutora: BEATRIZ ARACIL VARÓN**

*Podemos imaginar... La tribu caza pájaros lanzando pequeñas piedras, cuando el enorme mamut irrumpe y ruge y al mismo tiempo, un pequeño humano ruge como el mamut. Luego, todos corren...*

*Ese rugido de mamut proferido por una mujer humana –quiero imaginarla mujer– es el inicio de lo que nos hace la especie que somos. La especie capaz de imitar lo que no somos. La especie capaz de representar al otro.*

Sabina Berman, Discurso en el Día Mundial del Teatro, París, 2018.

**RESUMEN:**

En torno a la descelebración del 92, comienza a gestarse en América Latina una literatura que realiza, en cada país, una revisión de su propia historia para reinterpretarla a la luz de la situación americana del siglo XX.

En este contexto, la dramaturga mexicana Sabina Berman escribe *Águila o Sol*, obra en la que, tomando como núcleo temático la conquista de Tenochtitlán, realiza una parodia del gran relato épico de la conquista, para lo que se vale de una serie de recursos que la crítica ha convenido calificar de posmodernos.

El presente trabajo pretende analizar el tratamiento de la historia que se da en la revisión histórica de la conquista de México que Sabina Berman ofrece en *Águila o Sol* y que viene marcada, además de por la concepción de historia como relato y no como verdad, por la visión del vencido –de la que parte para construir su relato– y por la femenina, hasta hoy silenciada.

**Palabras clave:**

Sabina Berman, teatro histórico, posmodernidad, teatro mexicano contemporáneo, conquista de México-Tenochtitlán.

**ABSTRACT:**

The “descelebración del 92” arose in Latin America a type of literature that made, in each country, a revision of their own history in order to reinterpret it taking into account their current situation.

In this context, the Mexican dramatist Sabina Berman writes *Águila o Sol*, where taking the conquest of Tenochtitlán as the thematic nucleus of her play, makes a parody of the great epic story of the conquest, using a range of techniques that have been labelled as postmodern by the critics.

The aim of this work is to analyze the treatment that Sabina Berman gives to the historical material in *Águila o Sol*, a historical revision of the Mexican conquest that is influenced by the conception of the history as a narration (and not as a truth) and by the viewpoint of the excluded: the defeated and the women.

**Key words:**

Sabina Berman, historical theatre, postmodernity, mexican contemporary theatre, the conquest of México-Tenochtitlán.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
1. La presencia de la historia en el teatro mexicano contemporáneo: De Rodolfo Usigli a la Nueva Dramaturgia Mexicana.....	3
2. La temática histórica en la producción dramática de Sabina Berman.....	8
3. <i>Águila o Sol</i> : Una nueva forma de plasmar la conquista de México.....	11
3.1. Aspectos preliminares.....	11
3.2. Un tratamiento posmoderno de la historia.....	13
3.3. La historia desde una perspectiva femenina –y feminista–.....	27
A modo de conclusión.....	38
Bibliografía.....	40
Anexo: Entrevista a Sabina Berman.....	43

## INTRODUCCIÓN

La conquista de México-Tenochtitlán constituye uno de los momentos históricos más significativos de la conquista de América. Tanto es así, que a lo largo de la historia numerosos autores, desde los primeros cronistas hasta investigadores contemporáneos tan relevantes como Miguel León-Portilla, han querido dar cuenta de lo verdaderamente acontecido en la conquista de este territorio.

Cabe destacar, en este punto, la importancia del adverbio “verdaderamente”, pues esta vocación histórico-narrativa estuvo siempre marcada por la voluntad de ofrecer como verdad la versión de los hechos favorable al grupo hegemónico. De este modo, documentos como las *Cartas de relación* del propio Cortés o la *Historia Verdadera* de Bernal Díaz del Castillo omiten o interpretan de otro modo episodios que se incluyen en la *Historia de Tlaxcala* que escriben sus aliados o se incorporan en los testimonios aportados por los vencidos en el *Anónimo de Tlatelolco* o el libro XII de la *Historia General* de fray Bernardino de Sahagún. Cada versión de los hechos obedece así a intereses ideológicos que pueden apreciarse desde las mismas crónicas hasta el relato de la conquista legitimado por la revolución mexicana.

Observamos así que la Historia en México goza de un valor mucho mayor a sí misma, adquiriendo significados connotativos, como explica Octavio Paz en el *Laberinto de la Soledad*:

la historia nos ayuda a comprender ciertos rasgos de nuestro carácter, a condición de que seamos capaces de aislarlos y denunciarlos previamente. Nosotros somos los únicos que podemos contestar a las preguntas que nos hacen la realidad y nuestro propio ser (1985, 81).

Unos significados que actúan sobre la psique de sus ciudadanos y que se materializan en expresiones tan cotidianas como “malinchista”, vinculando a personajes del tiempo de la conquista con actitudes llevadas a cabo por sus prójimos.

Esta importancia de lo histórico en México se hace también presente en el género literario que mejor recoge el sentir de los pueblos: el teatro, constituyendo desde su nacimiento un interés fundamental. Así, las primeras obras de Usigli, padre del teatro mexicano contemporáneo, asientan las bases de un teatro con una marcada voluntad de indagar en la búsqueda de cierta esencia mexicanista.

Este interés por lo histórico se ve reavivado en el contexto del 92, momento en el que los intelectuales hispanoamericanos vuelven la mirada al momento histórico de la conquista para cuestionarse “el papel de América Latina en el mundo después de 500 años de contacto con la civilización occidental” (MENTON, 1993: 51). El teatro, por sus características intrínsecas, se convierte así en un género fundamental para la revisión histórica ya que permite poner en escena, representar, los distintos episodios que conforman la historia de una nación. No obstante, en los albores de la posmodernidad, la representación de los hechos históricos dará un giro y, huyendo de las concepciones decimonónicas de la historia como verdad absoluta, se acabará con el gran relato de la conquista –construido a partir de la visión española o de la indígena– y se desfigurarán los hechos y personajes que aparecen en ella –insertos en la sociedad mexicana como representantes de valores positivos o negativos–.

El presente trabajo se centra en una pieza de gran interés en el teatro de ese momento, *Águila o Sol*, fruto de la pluma de una de las dramaturgas más exitosas –tanto en el ámbito de la crítica como en el del público– del México contemporáneo: Sabina Berman. Siguiendo las propuestas de Menton (1993: 42-45), Villegas (1999: 245) y FLOECK (2009: 23-24), se analizarán los elementos que la autora emplea en esta obra para acabar con los grandes relatos de la historia mexicana –difundidos tanto por los españoles como por el PRI– y realizar así una nueva narración de los hechos que los subvierte, tanto desde la perspectiva del indígena como desde la femenina, logrando plasmar de una manera novedosa la conquista de México.

El objetivo de nuestro estudio es, por tanto, demostrar que en *Águila o Sol* se da un tratamiento posmoderno de la historia que viene marcado por la formación feminista de la autora y con el que Sabina Berman logra desacralizar el gran relato de la conquista, desmitificar a las grandes figuras –siempre masculinas– de este y dar relevancia en cambio a las figuras femeninas, acabando así con la concepción decimonónica de historia y armando un nuevo discurso que logra conectar el pasado con el presente mexicano, llevando al espectador no solo a revisar el pasado sino a reinterpretar algunos aspectos de la situación mexicana del momento.

## **1. LA PRESENCIA DE LA HISTORIA EN EL TEATRO MEXICANO CONTEMPORÁNEO: DE RODOLFO USIGLI A LA NUEVA DRAMATURGIA MEXICANA**

Uno de los rasgos de la literatura hispanoamericana de fin de siglo ha sido la relevante producción, en todos los géneros literarios, de textos de temática histórica. Menton (1993: 31) señala el año 1979 como el punto de partida del auge de la nueva novela histórica; podemos tomar esta fecha como referencia, pues se trata de un fenómeno que influyó sobre el resto de géneros literarios y también sobre el ámbito académico e investigador. Coinciden los críticos al apuntar que este aumento en la producción de textos con este núcleo temático surge motivado por la proximidad del Quinto Centenario de la conquista que lleva a los intelectuales hispanoamericanos a volver la mirada a ese momento histórico para cuestionarse “el papel de América Latina en el mundo después de 500 años de contacto con la civilización occidental” (MENTON, 1993: 51).

Esta corriente que realiza, en cada país, una revisión de su propia historia para reinterpretarla a la luz de la situación americana del siglo XX, no es ajena al género dramático –cuyas características formales propician la revisitación histórica ya que permiten poner en escena, representar, los distintos episodios históricos que conforman la historia de una nación<sup>1</sup>– ni tampoco al contexto mexicano, donde también puede observarse esta tendencia. No obstante, es importante señalar que, en México, el teatro de temática histórica venía experimentando una renovación desde hace unas cuantas décadas, prácticamente desde el advenimiento del teatro mexicano, en cuyo desarrollo puede verse una marcada voluntad de indagar en la búsqueda de cierta esencia mexicanista.

En esta dramatización de la historia que se observa en los escenarios mexicanos cobra especial relevancia un momento concreto: la conquista de Tenochtitlán. No se trata de un tema novedoso, pues las primeras muestras de teatro que se dieron en la Nueva España ya habían tomado la conquista como núcleo temático de sus obras. Ya en el mismo siglo XVI encontramos testimonios de la representación de una pieza para la fiesta de San Hipólito a cargo del actor Gonzalo de Riancho y de una mascarada,

---

<sup>1</sup> Véase MEYRAN, 2008: 75-76.



protagonizada por Martín Cortés, hijo del conquistador, “en donde se escenificó, por las calles de México Tenochtitlán, *La Conquista de México*; apareciendo como personajes el propio conquistador don Hernán Cortés y el conquistado Moctezuma” (ORTIZ, 1999: 167).

No obstante, cabe tener en cuenta, al hablar de estas representaciones en el ámbito de la colonia, dos cuestiones fundamentales que determinan su carácter: la autoría y el objetivo que persiguen, pues son obras elaboradas por miembros pertenecientes a la clase dominante, los colonos españoles, cuyo objetivo es imponer su discurso acerca de los hechos y realizar así una “demostración del poder español en el nuevo territorio” (ARACIL, 2007: 13).

El proceso de Independencia y, sobre todo, el contexto postrevolucionario modifica la ideología dominante y por tanto, el objetivo del discurso producido, que, yendo más allá de “la búsqueda de signos propios de identidad” (ARACIL, 2007: 13), persigue dar una versión de los hechos desde la perspectiva del vencido ligando el pasado con el presente. Surge así, un teatro con un fuerte carácter nacionalista que busca promocionar y afianzar el proyecto revolucionario y que se convierte en el “testimonio del ser y del pensar mexicano posrevolucionario” (SCHMIDHUBER, 2005: 3).

Además de este teatro que se caracterizó por la búsqueda de la identidad mexicana, se desarrollan en México, a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX, otras corrientes esenciales para comprender el teatro mexicano contemporáneo: “El teatro tradicional [que crece] bajo la influencia del teatro español y el teatro experimentalista o de vanguardia” (SCHMIDHUBER, 2005: 7). Estas dos corrientes convergerán al final de la década de 1930, dando origen a un teatro esencialmente mexicano que se distancia de los presupuestos estéticos europeos y desarrolla temas y preocupaciones propias.

El máximo representante de este teatro es Rodolfo Usigli, pues en su producción dramática se vieron integradas por primera vez “las tres corrientes forjadoras del teatro mexicano: la tradición, la búsqueda de la identidad nacional y el deseo continuo de estar a la altura del desarrollo teatral europeo” (VILLEGAS, 1999: 81). Pero, además de su importancia como padre del teatro mexicano moderno, la figura dramática de Usigli es especialmente interesante en lo que respecta al tratamiento que da a la historia en sus obras.

Su obra *El gesticulador*, escrita en el año 1938, es considerada la obra fundacional del teatro mexicano porque

del teatro mexicanista toma el tema de la identidad del mexicano, la trama revolucionaria y el lenguaje popular. Del teatro tradicional de raigambre peninsular que le precedió, recibe la estructura de tres actos, el foco de atención dramático por la familia, y los elementos melodramáticos maniqueos del héroe y el villano. Y de la corriente vanguardista adopta la preeminencia del tema sobre la trama, el análisis de lo psicológico, y la trascendentización de lo escénico (SCHMIDHUBER, 2005: 94).

A partir de estos elementos que le permiten imbricar la historia pasada con la presente y profundizar en el asunto identitario mexicano, puede verse un tratamiento particular de la historia que se completará con su trilogía: *Corona de sombra* (sobre Maximiliano y Carlota) *Corona de luz* (sobre el mito guadalupano) y la que más interesa a nuestro propósito, *Corona de fuego*, que centra el hecho histórico de la conquista en la figura trágica de Cuauhtémoc. Con estas obras Usigli rompe con la visión decimonónica de la historia y privilegia “la imaginación, la intuición, el explorar en la propia vivencia del historiador” (PÁJARO, 2011:135). De este modo, los personajes históricos se configuran a partir de la visión del dramaturgo y los episodios históricos se resignifican a la luz del presente; pasado, presente y futuro se convierten en un mismo tiempo pues los hechos históricos que se escenifican contienen elementos que hablan del México actual y sirven para establecer una crítica sobre él que busca modificar el porvenir de la nación.

Esta visión antihistórica junto con los presupuestos dramáticos del teatro de Usigli ejercerán una influencia fundamental en las siguientes generaciones de autores, quienes, sigan o no su estela, la tomarán como punto de referencia para el desarrollo de sus obras.

El interés de nuestro trabajo nos lleva a centrarnos en aquellos dramaturgos herederos de Usigli que continuaron desarrollando sus propuestas, muchos de los cuales recibieron clases del propio Usigli en la UNAM. En este grupo se distinguen dos promociones: la de 1954 a 1969 y la de 1970 a 1983.

Por lo que respecta a la generación del 54, Schmidhuber (2005: 109) establece una nómina de autores en la que figuran, entre otros, Sergio Magaña, Elena Garro, Héctor Azar, Hugo Argüelles, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Vicente Leñero. En la obra de estos autores, podemos comprobar que el empleo de la historia como núcleo temático es abundante, pudiendo verse, además, la preferencia por el momento histórico que nos interesa: el de la conquista.

Esta mirada al hecho histórico de la conquista se dio trazando una imagen “muy negativa de este periodo” (ARACIL, 2015: 56), ya que en esta búsqueda identitaria de lo propiamente mexicano, la mexicanidad quedaba “construida a partir de la identificación con un origen indígena” (ARACIL, 2015: 56), al que se idealizaba. De este modo, encontramos ya en la citada *Corona de Fuego* (1960) de Usigli y posteriormente en obras como *Moctezuma II* de Sergio Magaña o *El gran inquisidor* de Hugo Argüelles, una inversión de la narración épica de la conquista. Si durante la etapa colonial Cortés y los españoles se habían alzado como los grandes héroes épicos, estos autores continúan la propuesta de subversión de dicha imagen heroica iniciada en el XIX<sup>2</sup>, de manera que serán personajes como Moctezuma o Cuauhtémoc quienes se eleven a la categoría de héroes, creando un nuevo gran relato desde la perspectiva del vencido.

Muchos de los autores de la siguiente generación, la de 1984, conocida como la Nueva Dramaturgia Mexicana, seguirán también la senda de Usigli y tomarán, ya en el contexto del 92, la conquista como tema central de muchas de sus obras. No obstante, el tratamiento que realizarán de este hecho histórico será muy distinto al de la generación anterior ya que, marcados por una visión que la crítica ha calificado de posmoderna, rechazarán todos los grandes relatos<sup>3</sup>. De este modo, aunque haya en todas las obras un fuerte carácter crítico e incluso de denuncia al periodo colonial, la perspectiva desde la cual se observa este hecho cambia y deja de mirarse a los personajes desde abajo como a los grandes héroes trágicos para pasar a mirarlos de frente o incluso, desde arriba.

Podemos hablar, por tanto, de un nuevo tratamiento de la materia histórica en la generación de la Nueva Dramaturgia Mexicana que, marcada por una perspectiva

---

<sup>2</sup> Véase RUIZ, 2004.

<sup>3</sup> Véase SCHMIDHUUBER, 2005.

posmoderna, se caracteriza por una serie de rasgos que Villegas sintetiza del siguiente modo:

Considerar la historia como un mito (puesto que la posmodernidad niega la historia como verdad y la acepta, únicamente, como discurso); enfatizar la conciencia de la historia como «escritura» y su deconstrucción; considerar los factores determinantes de la «memoria histórica»; representación degradada de las grandes narrativas históricas (1999: 245).

Así pues, vemos cómo a lo largo de la historia los hechos y personajes de la conquista han tenido múltiples tratamientos. Si durante el periodo colonial la representación del momento histórico de la conquista sirvió para construir, desde la perspectiva de los españoles, un gran relato épico que legitimaba la conquista y el poder colonial, Rodolfo Usigli y la generación del 54 culminan el proceso de inversión de este gran relato, iniciado por los autores del XIX –quienes se movían todavía “entre la reivindicación nacionalista y la sensibilización romántica” (RUIZ, 2004: 208)–, construyendo desde la perspectiva del vencido, un nuevo discurso que convierte a los indígenas en grandes héroes épicos y permite indagar en esa identidad mexicana que se está perfilando. Gracias a estos autores se crea un teatro propiamente mexicano, lo que permite no solo dar cabida a las formas y los temas interesantes en México sino también: “presentar el carácter del mexicano no únicamente como rasgo fundamental de un grupo étnico, sino también como una vivencia con validez para toda la humanidad” (SCMIDHUBER, 2005: 94).

Afianzada ya esta identidad mexicana, los autores de la Nueva Dramaturgia acaban con el gran relato de la conquista –construido a partir de la visión española o de la indígena– y desfiguran los hechos y personajes que aparecen en ella, de modo que Cortés o Moctezuma –antes grandes héroes o tiranos– ya no producen admiración o conmoción sino que promueven la ironía y la comicidad, cayendo incluso en la parodia. En el contexto de la descelebración del 92, las obras históricas de esta generación de dramaturgos realizan una relectura del pasado que actualiza la historia, reinterpretándola a la luz de la situación mexicana contemporánea y llevan al espectador no solo a visitar el pasado sino a reinterpretar, a partir de los hechos de este, algunos aspectos de la situación mexicana del momento.

## 2. LA TEMÁTICA HISTÓRICA EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE SABINA BERMAN

Nuestra autora, Sabina Berman Goldberg (Ciudad de México, 1955), pertenece a esa segunda generación de autores, la denominada Nueva Dramaturgia Mexicana, que incorpora la temática histórica a sus obras desde una nueva óptica que, como decíamos en el anterior apartado, pone fin a los grandes relatos.

Siguiendo esta tendencia, encontramos en la producción dramática de Berman tres obras fundamentales cuyo núcleo temático está constituido por episodios claves de la historia mexicana. La primera de ellas es *Un buen trabajador del piolet* (1981), posteriormente titulada *Rompecabezas*, con la que ganó el premio nacional de teatro en 1981 y que se basa en el asesinato de Trotsky en Coyocán el año 1940. Seguidamente encontramos *Herejía* (1983), también titulada *En nombre de Dios*, que pone en escena, a través de la familia Carvajal –acusada de criptojudasismo–, el gran auto de fe llevado a cabo por la Inquisición en el México novohispano del siglo XVI. Por último, en el año 1984, escribe *Águila o sol*, obra que ocupa nuestro estudio, en la que revisita el momento histórico de la conquista de Tecnochtitlán por los soldados de Cortés.

Estas tres obras conforman el que nosotros hemos denominado “ciclo histórico” de la producción dramática de Sabina Berman, ya que a través de ellas la autora traza un recorrido de la historia mexicana en sentido inverso: desde la etapa más próxima a nuestra contemporaneidad (1940) hasta la llegada de los españoles al territorio mexicano (1520). En ellas, se observa un mismo tratamiento de la historia que parte de la concepción de esta como relato –y no como verdad– producido por el grupo hegemónico. Así, aunque Berman se documenta de fuentes bibliográficas para escribir sus obras –por ejemplo, en *Águila o Sol* toma como fuente *La Visión de los Vencidos* de León-Portilla–, no las reproduce porque su pretensión no es “ser fiel a la historia” (CUCUEL, 1999: 222) sino escoger aquello que esta le ofrece para poder hablar de lo que a ella verdaderamente le interesa: “[Shakespeare, como yo,] modifica las cosas con las necesidades de la obra de teatro y está escribiendo una metáfora sobre su presente” (BERMAN en HINT, 2000:135).

La autora “se sirve de los documentos históricos como reveladores del ser humano” (CUCUEL, 1999: 222), es decir, universaliza los hechos históricos centrand

el interés en la trama de los personajes que participan de ellos y, de este modo, actualiza la historia. Así, la familia Carvajal no es únicamente la familia judía torturada en la hoguera por cometer herejía sino que trasciende su momento histórico para pasar a ser aquellos que hoy en día “son encarcelados y ejecutados por sus ideas o son perseguidos por su raza o por pensar o vivir de un modo distinto del de la mayoría” (CUCUEL, 1999: 236); ocurre igual con Cortés y Moctezuma, cuya presencia permite reflexionar, además de sobre sus figuras históricas, acerca de la injerencia económica y política de Estados Unidos o la actitud de aquellos mexicanos que rechazan lo propio en favor de lo extranjero; también en *El amo del piolet* atendemos a lo mismo, la aniquilación de aquellos que quieren cambiar el orden preestablecido. Ese es el triunfo de Sabina Berman: saber conectar la historia mexicana con los acontecimientos del presente, llevando al espectador no solo a revisitar el pasado sino a reinterpretar algunos aspectos de la situación mexicana del momento.

En este proceso de relectura del pasado a la luz de los acontecimientos de su México contemporáneo se hace patente una de las constantes que recorre toda la producción literaria de Sabina Berman: la reivindicación feminista, que tomará aún más fuerza en las obras posteriores a este ciclo como *Muerte súbita* (1988) o *Testosterona* (2014). *Entre Villa y una mujer desnuda* (1992) constituye el nexo de unión entre el interés histórico y un discurso feminista que se va haciendo cada vez más evidente. En ella, la autora recupera la figura de Pancho Villa para “mostrar el inconsciente colectivo de las personas” (BERMAN en HINT, 2000: 135) de modo que historia y feminismo quedan imbricados formando un nuevo discurso que subvierte el relato patriarcal y desmitifica a las grandes figuras, siempre masculinas, de este. Se trata de un proceso que también ocurre, como se señalará más adelante, en *Águila o Sol*, donde el heroísmo de las grandes figuras épicas de Cortés y Moctezuma es inexistente y estos personajes quedan desmitificados, siendo incluso ridiculizados; mientras que las figuras femeninas de la Llorona, la Malinche y Yacotzin sustentan la fuerza trágica de la obra.

Vemos de este modo cómo, dentro del contexto del 92, Sabina Berman decide trabajar tres momentos claves de la historia mexicana desde una perspectiva propia –ya que se aleja de los discursos de los hechos construidos en cada época a partir de la visión del grupo hegemónico predominante–, lo que le permite construir una crítica ácida de las situaciones de injusticia cometidas tanto el pasado como en el presente mexicano; pues al revisitar los momentos históricos que han dado lugar a los “sistemas

opresores” (DE OLCOZ, 1997:61) actuales “consigue desenmascarar sus discursos” (DE OLCOZ, 1997:61) y realizar una nueva narración que los subvierte, tanto desde la perspectiva del indígena como desde la femenina.

Todos estos aspectos –apuntados aquí de manera general, como rasgos característicos de la producción dramática con temática histórica en la obra de Berman– tienen una importancia fundamental en *Águila o Sol*, por lo que en los siguientes apartados serán analizados en mayor profundidad, tomando en cuenta la manera en la que se hacen presentes en la obra objeto de nuestro estudio.

### 3. ÁGUILA O SOL: UNA NUEVA FORMA DE PLASMAR LA CONQUISTA DE MÉXICO

#### 3.1. ASPECTOS PRELIMINARES

*Águila o Sol*, la obra que ocupa nuestro estudio, fue escrita por Berman en el año 1984. En el contexto de la descelebración del V Centenario del Descubrimiento –momento en el que los dramaturgos hispanoamericanos toman la conquista como núcleo temático de sus obras para reflexionar acerca de la posición de América en el mundo–, la obra pone en escena uno de los momentos históricos más importantes de la historia mexicana: el primer encuentro entre mexicanos y españoles, abarcando los acontecimientos ocurridos desde los primeros presagios hasta el asesinato del emperador mexicana Moctezuma.

Por lo que respecta a su estructura, la obra se divide en quince cuadros que siguen, aunque con abundantes elipsis, el orden de los capítulos del libro *La visión de los vencidos* de León-Portilla –fuente bibliográfica principal para la escritura de la obra, como ya se ha señalado–. Los títulos de los cuadros (“Los presagios”, “Noticia cierta”, “El encuentro”, “Se acaba el mundo entre prodigios”, “Días funestos”, “Teatro callejero”, “Patlahuatzin”, “La masacre de Cholula”, “Tezcatlipoca”, “Bautismos”, “Los ojos de Cortés en los ojos de Moctezuma”, “El tesoro”, “Huitzilopoztli”, “Moctezuma”, “La llorona”) funcionan como resumen de los hechos que se desarrollarán a continuación, lo que dota de un carácter narrativo a la obra, rasgo que en algunos cuadros se ve reforzado por la aparición de un narrador que, involucrándose en la acción y junto a los personajes, da parte de lo acontecido. Además, cabe señalar que la obra establece una especie de estructura circular pues, si bien la trama avanza a lo largo de los cuadros, en el primer y el último cuadro encontramos el mismo personaje y acción: la Llorona, que se lamenta, siempre con las mismas palabras, “¡ay, mis hijos!”, del destino de los mexicanos.

El objetivo de Sabina Berman en *Águila o Sol* es reinterpretar la historia mexicana a la luz de la situación mexicana del siglo XX, por ello encontramos en la obra una mezcla constante de tiempos y espacios que se unen en personajes que forman parte de la tradición cultural popular y que llevan al espectador a entender su presente como una confluencia de todo aquello. Así, “en el primer episodio no aparece en el escenario



ningún personaje histórico para contar los signos que precedieron la llegada de los españoles” (CUCUEL, 1997:26) sino un coro, un mariachi y la Llorona, cuyo lamento se perpetuará hasta el final de la obra, sirviendo de nexo entre el mundo prehispánico, el colonial y el actual. El cuadro sexto, nos proporciona otra muestra clara de esta combinación de espacios y tiempos con la inserción de un teatro callejero sobre la traición de los tlaxcaltecas que sirve para unir los acontecimientos de la conquista con el México contemporáneo: “la escena alude a la política gubernamental de privatización, a la entrega de los bienes de la nación a los Estado Unidos” (CUCUEL, 1997: 27).

Además de estos personajes populares que sirven como símbolo del sentir mexicano y que tienen un carácter más alegórico, encontramos que la autora “resume el número de actores de los hechos, tal como ocurre en los códigos precolombinos y coloniales” (BERMAN, 1985: 225) y en su fuente histórica principal: *La visión de los vencidos*. Así, los conquistadores quedan representados por Cortés, un soldado, la Malinche y un cura; el pueblo azteca, por un anciano, dos hombres y una mujer; la corte de Moctezuma, por el monarca azteca, el desorejado, dos magos, el hombre tigre y un guardia; y los aliados mexicas de Cortés por los príncipes Ixtlixuchitl y Patlahuatzin.

La autora cuenta con un público que ya conoce la historia, por lo que lo verdaderamente interesante para el espectador es el tratamiento que se hace de esta, los recursos que se empleen para ello y lo que se le logre hacer comprender de su realidad contemporánea a través de la obra. En este sentido, Berman logra sorprender al espectador al armar una comedia irónica y paródica a partir de unos hechos evidentemente trágicos. Se produce, por ello, una desacralización del gran relato de la conquista y una desmitificación de los personajes que formaron parte de ella. Proceso que puede observarse en el propio título de la obra: *Águila o sol*, palabras que se pronuncian en México al lanzar una moneda al aire<sup>4</sup>. Este título dota al conjunto de los hechos que se relatan en la obra de una naturaleza azarosa, convirtiendo lo ocurrido en algo relativo, producto de un momentáneo golpe de suerte, y alejando la conquista de

---

<sup>4</sup> En el prólogo a la primera edición de la obra, Hugo Argüelles apunta a propósito del título: “¿Águila o Sol?... pregunta lanzada al tiempo que la moneda para formalizar la apuesta... y así, frase de albur (ya acreditada en el pueblo, antes que las del título de una película de Cantinflas o el de un libro de poemas de Octavio Paz) es la elegida por Sabina Berman para que sea así: entre título, pregunta y albur, la que identifique a su más reciente obra.” (ARGÜELLES en BERMAN, 1985: 213-214; recordemos en la obra de Paz lo precolombino juega también un papel fundamental pero, a diferencia de lo que ocurre en *Águila o Sol*, recibe un tratamiento serio con el que el poeta desea alcanzar una dimensión más trascendental).

esa gesta heroica que a lo largo de los siglos, especialmente desde Europa, había venido siendo narrada.

Así pues, nos encontramos en *Águila o sol* una obra histórica, debido a su temática; y posmoderna, debido a los recursos empleados y al tratamiento de la historia que se da en ella, tal como analizaremos en el siguiente apartado.

### **3.2. UN TRATAMIENTO POSMODERNO DE LA HISTORIA**

Como ya se ha apuntado anteriormente, el tratamiento de la historia en la literatura mexicana es un aspecto de gran complejidad e interés, pues el relato oficial de la historia de México ha ido modificándose, a lo largo de las distintas épocas, según los objetivos e intereses de los grupos constituidores de las clases dominantes. En el discurso que construye Sabina Berman, continúa esa inversión que realizó la generación de autores anterior a la suya –la generación del 54– a partir de la cual, la historia pasa a ser contada desde la mirada y la voz de los indígenas y, así, se convierte a los españoles en los otros: “el poscolonialismo suele restablecer el equilibrio tomando el punto de vista del colonizado y convirtiendo a este en el centro (o el yo) y al colonizador en la periferia (o el otro)” (BEARDSELL, 1999:239). No obstante, introduce en este relato histórico producido desde la perspectiva del vencido –no debemos olvidar que la fuente histórica de la que parte es *La visión de los vencidos* de León-Portilla– una serie de recursos que lo alejan de esas visiones totalizantes de la historia y que construyen una “representación degradada de la gran narrativa histórica” (VILLEGAS, 2015: 245) de la conquista.

La inversión que realiza Sabina Berman, por tanto, no consiste en que unos personajes ocupen el lugar de los otros –es decir, en colocar a los conquistados arriba, representando a Moctezuma como un héroe; y a los conquistadores abajo, dibujando a Cortés como un tirano–, pues no pretende escribir otro gran relato épico desde una nueva perspectiva sino dudar de la historia entendida como relato total; destruir, por completo, la historia entendida como verdad única.

El tratamiento de la historia que realiza Berman en su obra, está totalmente conectado con la concepción que tanto la autora como sus contemporáneos tienen de

esta. A partir de los años setenta, la concepción de la historia tal como había sido entendida hasta el momento muere, pasando a ser entendida como un

archivo(s) de datos discontinuos [...] que de ninguna manera pueden ser discursos absolutos, ni totalizantes, ni poseedores de una verdad suprema, ni siquiera objetivos, en tanto que el individuo que los emite «no puede describir su propio archivo puesto que es desde dentro de sus reglas que él habla» (FOUCAULT [1972] en RIZK, 2001: 61)

En este contexto de pensamiento posmoderno, se crean nuevos postulados y conceptos que acaban con lo absoluto creando un nuevo concepto de historia:

la Historia con mayúsculas, es decir: «la narración verdadera y ordenada de los acontecimientos pasados y cosas memorables», ha sido rebajada a la historia con minúscula, o sea: «narración de cualquier aventura o suceso aunque sea de carácter privado» y no ya porque los historiadores hayan variado sus intereses sino porque la relatividad se ha instalado en cualquier posible enfoque histórico (DIAGO, 1999: 252)

Pero además, para el análisis de la obra de Sabina Berman, debemos tener en cuenta el contexto mexicano, en el que, tal como señala Bixler (2002: 107), a partir del 2 de octubre de 1968 el pueblo, compuesto en su mayoría de jóvenes, dejó de creer en el discurso oficial armado y difundido, durante tantas décadas por el PRI<sup>5</sup>.

Vemos así cómo, tanto en el ámbito global como en el nacional, se produce un cambio de paradigma que, como todo modelo de pensamiento, tiene su reflejo en la literatura. Atendemos así a un nuevo tratamiento de la historia –que la crítica ha calificado de posmoderno– en las obras literarias que incorporan personajes o hechos históricos.

Menton, en *La nueva novela histórica de la América Latina* (1993: 42-45), señala por primera vez los rasgos que caracterizan este nuevo tratamiento de la historia y advierte, en el género de la narrativa –aunque también se manifiestan en el

---

<sup>5</sup> Esta actitud de recelo hacia el PRI venía dándose ya de manera previa, pero la matanza de estudiantes en Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, supuso el distanciamiento definitivo entre el pueblo y el gobierno, cuyo autoritarismo quedó desenmascarado.

dramático–, la presencia de una serie de características de entre las cuales destacaremos, por el interés que suscitan para nuestro estudio,

la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos, [...] la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación [...], la ficcionalización de personajes históricos [...] [y el uso de] los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco [(cuyos aspectos humorísticos –generalmente exagerados– se reflejan en la parodia)] [...] y la heteroglosia [...], o sea, la multiplicidad de discursos, el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje.

Centrado ya en el género dramático, Villegas (1999: 245) habla de la manera en la que se traduce este cambio de concepto de la historia en el teatro hispanoamericano e identifica algunos rasgos que trae consigo este pensamiento posmoderno que “considera la historia como un mito”. Así, algunos de los rasgos que señala son: “la conciencia de recontar la historia”, la utilización de elementos anacrónicos como “música de distintos momentos históricos”, la carencia de una preocupación por la coherencia histórica, la presencia de “elementos de metateatralidad” y “la conciencia [por parte del espectador] de que se trata de una representación teatral”.

Aracil (2015: 57) también identifica en los dramaturgos mexicanos los recursos señalados por Floeck en los dramaturgos españoles como señales del cambio de perspectiva que se ha producido: “la parodia de la conquista [...] el multiperspectivismo, la metaficción historiográfica o la reflexión sobre las consecuencias de ese hecho histórico en la actualidad” (FLOECK [2009] en ARACIL, 2015: 57).

Partiendo de los rasgos propuestos por estos tres autores como significativos del cambio de perspectiva que produjo la posmodernidad en cuanto al tratamiento histórico en la literatura, analizaremos la obra dramática *Águila o sol* con el objetivo de demostrar la existencia de un tratamiento posmoderno de la historia en esta obra que puede considerarse una de las más interesantes del movimiento dramático que se da en México –y en todo el territorio hispanoamericano– en el contexto del 92.

Lo primero que cabe tener en cuenta al abordar el análisis de los rasgos posmodernos en *Águila o Sol* es la conciencia, por parte de Sabina Berman, de estar

ofreciendo una versión propia de los hechos que no se ciñe a la versión oficial de los mismos así como la consciencia, por parte de los espectadores, de que aquello que están viendo, si bien tiene cierto contenido histórico, no es más que una obra teatral.

La historia, por tanto, en *Águila o Sol* no es transmitida “as an absolute truth” pero tampoco como “a narrative, created, repeated, and modified to fit the ideological desires and needs of the moment.” (BIXLER, 1997: 57). Esta concepción puede apreciarse en la narración de los hechos circundantes a la conquista de Cholula que abarca tres cuadros: “Teatro callejero” (donde se representa un espectáculo teatral acerca del pacto entre tlaxcaltecas y españoles), “Patlahuatzin” (en el que se pone en escena la muerte del enviado tlaxcalteca a manos de los señores de Cholula) y “La masacre de Cholula” (donde el espectador puede ver la derrota de los de Cholula ante los españoles y sus aliados indígenas). Cada uno de los cuadros está basado en una visión diferente del hecho. Así, el primer y el tercer cuadro –cuyos elementos metateatrales serán analizados más adelante– plasman los hechos de acuerdo a la versión oficial mexicana; mientras que el segundo cuadro pone en escena un episodio que ni aparece en las crónicas de los españoles ni encaja con la versión legitimada por la revolución mexicana y, posteriormente, por el PRI –que redujo a los tlaxcaltecas a meros traidores– sino que es rescatado, según León-Portilla (1998: 39), de la *Historia de Tlaxcala* de Muñoz Camargo en la que se argumenta que la colaboración de los tlaxcaltecas en la conquista de Cholula fue el resultado de la venganza por el asesinato de su enviado.

La plasmación de un mismo hecho desde múltiples perspectivas, además de resquebrajar la concepción de la historia como verdad incontestable, es uno de los procedimientos que refuerzan el carácter ficcional de la representación y que propician el distanciamiento del espectador respecto de los hechos históricos que está presenciando.

La inclusión de elementos metateatrales, ya mencionados anteriormente, es otro de los procedimientos que contribuye a ello. El único elemento estrictamente metadramático que aparece en la obra es el de la representación de un espectáculo teatral dentro del cuadro “Teatro callejero” y la aparición de un coro y un mariachi en el primer cuadro; sin embargo, teniendo en cuenta la concepción de metadrama propuesta

por José Luis García Barrientos<sup>6</sup>, debemos considerar, debido a su función mediadora, la inclusión de un narrador en la obra como elemento metateatral, pues impide que los espectadores accedan de manera inmediata (es decir, únicamente mediante la puesta en escena) al drama, constituyéndose como canal.

Para poder analizar ambos recursos, es necesario hablar del tratamiento del tiempo que realiza Sabina Berman en esta obra, pues es el elemento que permite introducir los elementos metateatrales, siendo, así mismo, otro de los recursos que permite potenciar el distanciamiento respecto de la historia. En *Águila o Sol*, podemos observar el establecimiento de dos tiempos que aparecen de manera alterna a lo largo de toda la obra dramática. De este modo, puede distinguirse un primer tiempo coincidente cronológicamente con la conquista<sup>7</sup>, en el que aparecen personajes históricos (Cortés, Moctezuma, la Malinche, Indios, Patlahuatzin, Ixtlixuchitl...) y espacios propios del México precolombino (la Casa del Tesoro, el Palacio de Moctezuma...); y un segundo tiempo que, si bien cronológicamente es posterior a la conquista, no puede adherirse a un tiempo histórico concreto<sup>8</sup>, de modo que es más ambiguo y los personajes y espacios que presenta son más variados: cómicos, grupo de mexicanos (formado por un anciano, un hombre y una mujer)...

Se construye así un juego de perspectivas que permite la unión del pasado con el presente y que revela la posición posmoderna de Sabina Berman respecto a “la Historia: ese doble juego constante entre un discurso que se inscribe en una corriente histórica [a través de ese primer tiempo] pero al mismo tiempo se distancia de la misma [a través de ese segundo tiempo] para autocuestionarla” (RIZK, 2001: 73).

Esta división bipartita del tiempo se extiende, tal como apuntábamos previamente, a los personajes y encontramos, de este modo, un primer grupo de personajes constituido por aquellos que participaron del momento histórico de la

---

<sup>6</sup> García Barrientos califica de metadramáticas “todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un ‘narrador’” (2003: 232).

<sup>7</sup> La autora logra condensar en escena nueve años, de manera que el tiempo principal de la obra abarca desde 1511, fecha en la que naufraga la expedición en la que va Jerónimo de Aguilar, hasta la muerte de Moctezuma en Tenochtitlán, el año 1520.

<sup>8</sup> De hecho, parece que oscila entre momentos inmediatamente posteriores a la toma de Tenochtitlán (“fue difícil verlo y creerlo, allí, en la Casa del Tesoro enloquecieron los blancos”, BERMAN, 1985: 257) y la actualidad (“CÓMICO 2: -Pero me pones casa, tú. / CÓMICO 1: “Las estrellas te las pongo de aretes, que.”, BERMAN, 1985: 242).

conquista de México y que son, por tanto, considerados personajes históricos. Sobre este primer grupo de personajes la autora aplicará toda una serie de recursos que le permitan parodiarlos con el objetivo de ofrecer una “nueva lectura” de ellos “que en vez de reafirmar una percepción histórica apunta a la desestabilización de los mitos históricos”, (RIZK, 2001: 68) hayan sido estos producto del discurso colonial o del revolucionario.

Para ejercer esta parodia, la autora se basa principalmente en el lenguaje y la gestualidad con los que dota a los personajes. Con el fin de analizar este recurso, nos fijaremos especialmente en dos personajes: Cortés y Moctezuma; los dos grandes héroes épicos de la conquista que quedarán deformados y caricaturizados en el relato construido por Berman.

Al inicio de la obra, la autora ofrece una descripción de los personajes acorde tanto con las crónicas españolas como con la *Visión de los Vencidos*. Moctezuma se muestra como un hombre sensato y prudente que, ante el aviso de la llegada de unos “seres muy blancos, con carnes más blancas que las nuestras, y cabellos y barbas amarillas...” (BERMAN, 1985: 232), pide consejo a los adivinos y se atemoriza ante la posibilidad del regreso de uno de sus dioses (“¿Dizque Quetzalcóatl ha salido otra vez a la tierra?”, BERMAN, 1985: 233). Así, en el segundo cuadro, Berman introduce uno de las cuestiones más determinantes de la conquista de México: la confusión, por parte de los indígenas, de los españoles con los dioses. Sin embargo, si bien este sentimiento de confusión se presenta ahora como natural, conforme avance la acción se irá tornando ridículo –motivado, también, por el proceso de deformación grotesca que sufre Cortés– (“CORTÉS: ¡Io un dios? ¡Fabada! Sargento: zapateales un zape.”, BERMAN, 1985: 236); siendo uno de los motivos que acaben por conformar la imagen degradada que se nos ofrecerá finalmente de Moctezuma, quien es incapaz de darse cuenta del engaño que todo el público ya conoce (por medio de la historia) y además percibe (gracias a los elementos que parodian la figura de Cortés):

Como que esto es lo que habían dejado dicho los reyes, los que gobernaron antes tu ciudad: que habrías de regresar, que habrías de instalarte en tu asiento... Pues ahora se ha realizado: Ya llegaste. Con gran afán, con gran fatiga has llegado. Ven y descansa: toma posesión de tus casas reales: da refrigerio a tu cuerpo. (BERMAN, 1985: 255).

En este caso, la autora toma las palabras literales de los informantes de Sahagún –que probablemente conoció a través de la versión de León-Portilla, donde se relata el encuentro haciendo uso de esta fuente<sup>9</sup>– para construir las intervenciones de Moctezuma y la Malinche, que contrastan con el lenguaje deformado de Cortés. Así, mediante la alusión directa a la historia se evidencia el engaño, lo que construye la imagen pusilánime de Moctezuma, y se parodia el gran relato que reproduce estas palabras.

La imagen que Sabina Berman nos presenta de Moctezuma es, por tanto, la de un ser cobarde que, sabiendo lo que sucederá (“¿A dónde huir?; ¿Dónde ocultarte corazón? No quiere mi corazón ver la ruina del mundo que heredó de sus abuelos”, BERMAN, 1985: 238), prefiere dejarse dominar y engañar por los españoles. Se le retrata así, como un ser pusilánime incapaz de tomar sus propias decisiones: “se ha pedido permiso real para celebrar al dios Huitzilopoztli en su día. El rey azteca ha pedido permiso al rey blanco” (BERMAN, 1985:258), y que ni siquiera intenta defender a su pueblo: “pues no somos competentes para igualar a los forasteros que no luchan los mexicanos” (BERMAN, 1985: 262).

La figura de Moctezuma sirve de contrapunto a la de Cortés, siendo la evidencia del engaño –clara para todos excepto para Moctezuma– uno de los elementos cómicos más destacados de la obra, que sirve, además, para perfilar la imagen de los dos héroes épicos. Berman presenta, así, a un Cortés astuto que intenta sacar provecho de la actitud de Moctezuma. Sin embargo, esta astucia no se empleará como rasgo para constituir un ensalzamiento de la figura del conquistador –como hacen otras obras que alaban esta cualidad como atributo de un gran estratega– sino para ridiculizarla, convirtiéndolo en un ser grotesco.

El lenguaje es uno de los recursos mejor empleados por la autora para realizar este proceso, pues yendo más allá del “método típico poscolonial [de] hacer al colonizado que hable” Sabina Berman no solo permite hablar al indio sino que, además, hace que sea el indígena quien hable la variedad estándar del español. La novedad, por tanto, no radica en que los indígenas hablen un español perfecto, pues es algo que ya

---

<sup>9</sup> Véase LEÓN-PORTILLA, 1998: 63.



ocurre en la mayor parte de obras anteriores que ponen en escena “el encuentro”<sup>10</sup> sino en que son los españoles quienes no hablan correctamente la lengua y sueltan toda una serie de latinismos, anglicismos, mexicanismos... inconexos que conforman la parodia. Así pues, las expresiones utilizadas por Cortés:

¿Gato por liebre sucios negros trajinantes? Más cuscús ¿io?: nieve de orozuz (...).

What? ¡Azzcó! ¡Azzcó! (...).

Morgn morgn cascarita hispanuss verus mexicanuss (BERMAN, 1985: 234, 236 y 237).

y la gestualidad, marcada por las acotaciones (“*van adquiriendo gestos simiescos*”, “*Los españoles se abrazan, bailotean*”, “*empieza a aplaudir como una foca*”) van convirtiéndolo, a medida que avanza la obra, en un ser cada vez más alejado de las virtudes de un héroe épico, pues es capaz de recurrir al engaño (“¿Pokarito? Paso ¿Bloyo? Ve: cinco ases, digo cuatro: chécame las mangas”, BERMAN, 1985: 255) con tal de satisfacer sus ansias irrefrenables de riqueza y poder:

CORTÉS. -¡Ya chingué!

*De inmediato el soldado desenvaina. Coloca su espada contra la garganta de Moctezuma*” (BERMAN, 1985: 255).

Los personajes dejan, de este modo, de ser los grandes héroes épicos que encontramos en el discurso tradicional, deformándose y caricaturizándose. Así, el espectador ya no puede sentirse intimidado o admirado ante la hazaña de Cortés, tampoco apenado o enojado ante la inocencia de Moctezuma. El discurso construido por Berman no permite al espectador empatizar con estos personajes, únicamente le permite verlos desde la perspectiva del titiritero, como diría Valle Inclán.

Este cambio de perspectiva no afecta únicamente a la visión del espectador –como consecuencia de la recepción de la obra– sino también a los personajes que aparecen dentro de la propia obra. Encontramos así, escenas como la del “Teatro

---

<sup>10</sup> Por ejemplo, en *Las adoraciones*, Juan Tovar “hace que el actor hable realmente en castellano, después de pronunciar las primeras palabras en lengua azteca para darle una apariencia más real” (BEARDSELL, 1999: 243).

Callejero” que pone en escena esta visión titiritesca de la conquista y vemos también cómo al final de la obra se da una degradación tan fuerte de estos personajes históricos que los mismos personajes que comparten tiempo y espacio con ellos se atreverán a insultarles y a cuestionar sus decisiones:

*Los indios empiezan a golpear con los pies en el suelo. Producen un ritmo monótono, terco [...]*

INDIA. - ¡Ya cállate Moctezuma!

*Un indio retrocede. Alista una piedra en una honda. [...]*

INDIO. -¡Moctezuma! (*Y silba una “mentada de madre” al tiempo en que lanza la piedra.*) (BERMAN, 1985: 63-64).

Este hecho introduce además otra de las características posmodernas más destacadas: la ambigüedad. Si únicamente nos dejamos guiar por el relato de Sabina Berman, no sabemos lo que verdaderamente ocurrió, a Moctezuma pudo haberlo matado tanto un mexicano como Cortés: “Que la pedrada de un mexicano lo tumbó de la vida... [...] o fue que Cortés le hundió la espada por el culo”. La autora transmite así al espectador la imposibilidad de conocer con seguridad la historia, ya que, tal como ha hecho en otros cuadros, opta por introducir en su relato todas las versiones.

De este modo, huyendo de todo gran relato y evitando construir una visión absoluta de los hechos, Sabina Berman utiliza también la figura del narrador para recordar que lo que se está viendo en escena no es más que la versión de un narrador concreto, cuyas palabras se convierten en acción o espacio en el escenario:

EL ENCUENTRO. *En una canoa van los enviados –el hombre tigre, el guerrero cautivo, dos magos.*

NARRADOR. –El río.

ENVIADOS. –Por el río el río el río / se fueron los enviados / reme y reme y reme / hasta el mar el mar / el MARRRR... (*sonido de caracol.*) (BERMAN, 1985: 234).

HUITZILOPOZTLI/ [...] *Entran Cortés y su(s) soldado(s)*

NARRADOR. –De pronto entran los españoles armados hasta los dientes.

SOLDADO. –¡Cierren las salidas!

NARRADOR. –Ni un mazo, ni un puñal, ni una flecha llevaron los mexicanos a la fiesta.

*Los españoles desenvainan, alistan sus varas (rifles).*

NARRADOR. –Sobre el que tocaba el atabal se lanzan. Le cortan las manos, lo decapitan. [...]

NARRADOR. –Aquel corre sosteniéndose las tripas. Aquel corría cuando las tripas se le enredaron en los pies. (BERMAN, 1985: 259-260).

La inclusión de un narrador, en muchos de los cuadros protagonizados por estos personajes históricos, para dar parte de lo que está ocurriendo dota de un fuerte carácter narrativo a la obra y la enriquece, pues permite el uso de espacios y acciones que solamente pueden ponerse en escena mediante la palabra. Se trata, además, de un recurso que mantiene la atención del espectador y que conecta con él, pues evidencia que los hechos que se narran son pasados y refuerza el distanciamiento establecido entre los personajes históricos (desconocedores del desenlace) y el resto de personajes –también el público–, quienes sí conocen lo acontecido.

El segundo grupo de personajes está constituido por estos personajes que sí son conocedores del desenlace y que, por tanto, no participan de los hechos históricos de la conquista, aunque en ocasiones puede situárseles cronológicamente allí para lograr una mayor intensidad dramática:

MUJER. –Llorando me despido de los amigos. Al saludarlos me despido...

[...] HOMBRE 3. –¿Fue esto verdad?

HOMBRE 4. –Camino por las calles de esta gran México Tenochtitlán. En mis ojos se nubla, en mis ojos se deforma, este mundo que ya no será.

(BERMAN, 1985: 240)

Las intervenciones de estos personajes permiten conectar pasado y presente, pues comentan los episodios históricos y ejercen una crítica más directa en la que el lector puede reconocerse. Encontramos un ejemplo de ello en el cuadro del “Tesoro”,

donde puede apreciarse la combinación de un tiempo y un espacio principales, donde sucede la acción de los personajes protagonistas, y un tiempo y un espacio secundarios, donde los personajes anónimos comentan la acción anterior: “*Los españoles al recoger el oro, van adquiriendo gestos simiescos*”, “estaban excitados como monos”, “Y se relamían las bocas como cerdos” (BERMAN, 1985:256). La autora introduce de este modo en la historia una crítica de esta a través de la mirada del pueblo mexicano: “No pueden ser dioses. Y si son dioses, qué terror, son dioses ciegos, tienen el corazón de piedra” (BERMAN, 1985: 256). Así, por boca del pueblo mexicano se interpreta lo acontecido en la Casa del Tesoro y se le ofrece una valoración al público, que, a su vez, reinterpreta esta visión de los hechos.

La primera parte del cuadro pone en escena el tiempo, el espacio y los personajes que figuran en el relato oficial de la conquista; sin embargo, los recursos dramáticos con los que la autora construye su discurso –lenguaje y gestos, especialmente– propician la comicidad y acercan la obra a la parodia. Los personajes, como apuntábamos anteriormente, dejan así de ser los grandes héroes épicos convirtiéndose en seres que rozan lo grotesco. Esta deformación y caricaturización influye en el proceso de recepción provocando que el espectador deje de mirar de frente o desde abajo –con miedo, admiración o lástima– a Cortés, Moctezuma y el resto de príncipes indígenas, y les mire desde arriba, como si la gran gesta de la conquista no fuese más que una historieta y los personajes que participaran en ella, títeres; produciéndose así una desmitificación de los grandes personajes de la conquista y, por extensión, del gran relato épico de esta<sup>11</sup>.

La segunda parte del cuadro, sin embargo, devuelve al espectador la mirada al frente, le permite reencontrarse con personajes a quienes puede percibir como sus semejantes y por quienes puede sentir empatía. De este modo, el discurso que se pone en boca de los personajes que simbolizan al pueblo mexicano conecta con la sentimentalidad del espectador mexicano de finales del siglo XX y le conducen no solo a reírse del gran relato de la conquista sino también de sí mismo, a ironizar acerca de su identidad mexicana:

---

<sup>11</sup> Este es una de los rasgos que Villegas señala como característicos del teatro posmoderno: la “representación degradada de las grandes narrativas históricas” (2015: 245).

UN HOMBRE. –(*Al público*) ¿Y qué creen que hicimos los mexicanos?

OTRO HOMBRE. –La fiesta buey (BERMAN, 1985: 259),

lo que actualiza la historia, reinterpretándola a la luz de la situación mexicana contemporánea.

Como observamos en la cita anterior, el lenguaje empleado en la obra desempeña un papel fundamental en el establecimiento de este juego que distancia y acerca al público respecto de los hechos narrados, pues

opera simultáneamente sobre los dos planos de la recepción: la relación interpersonajes [que permite la diferenciación de españoles e indígenas, tal como hemos analizado previamente, y de hombres y mujeres, como analizaremos en el apartado siguiente] y la transacción más abarcadora: signo teatral/público espectador (FERRARI, 1996: 324).

De este modo, Sabina Berman no solo se vale del lenguaje para plasmar las diferencias que suscitó el encuentro de dos culturas, ni tampoco únicamente para ridiculizar a Cortés haciéndole toda clase de vocablos aleatorios cuya sonoridad propicia la risa sino que escoge “visitar la historia de México valiéndose de las múltiples posibilidades y armas que proporciona la lengua” (CUCUEL, 1999: 235) y para ello tiene sumamente en cuenta las variedades de la lengua. Puede resultar curioso que omita el eje diacrónico, ya que establece un juego de tiempos a lo largo de la obra; sin embargo, resuelve este aspecto mediante un recurso bastante inteligente –pues resulta prácticamente inviable poner en escena a unos personajes que hablen el castellano del XVI–: el uso de las variedades diatópicas y diafásicas. De este modo, mediante el lenguaje empleado por los personajes, la autora consigue establecer una diferencia entre un tiempo y otro. Así, los personajes históricos (Moctezuma, la Malinche, los cholultecas, Patlahuatzin...) emplean la variedad estándar del español peninsular:

MOCTEZUMA. –Oigan, vean, presten atención, quiero una medida exacta de sus poderes (BERMAN, 1985: 233),

MALINCHE. –Quiere medirlos. Mañana se hará en la playa un torneo. Se guerreará por parejas; hombre blanco contra hombre indio. (BERMAN, 1985: 237)

UN CHOLULTECA. –¡Atiende!: ésta es la respuesta que le enviamos a tu abuelo. (BERMAN, 1985: 244),

mientras que los personajes pertenecientes al segundo tiempo, por ejemplo los cómicos, emplean la variedad mexicana en un registro coloquial. Lo mismo ocurre en los apartes, como apreciamos en las palabras del pueblo mexicano, ya citadas anteriormente: “UN HOMBRE. – (Al público) ¿Y qué hicimos los mexicanos?/ OTRO HOMBRE. –La fiesta buey”.

Se trata en ambos casos de un recurso utilizado con el objetivo de conectar con el público pues, en lugar de recurrir a la degradación de los personajes históricos, para lograr la parodia se emplea un discurso más directo que ataca directamente a los hechos relatados por las fuentes oficiales y se burla de ellos empleando un lenguaje obsceno:

COMICO 1. –[...] Si los señores de Tlaxcala se les agacharon.

COMICO 2.-¿Cómo que cómo? Así (*Empina al otro; queda doblado sobre su cintura mientras el cómico 1 hace tras él señas de que se lo va a fornicar por atrás*) (BERMAN, 1985: 240),

mediante la imitación humorística de los tlaxcaltecas:

COMICO 1. – No y luego que les dicen: esta es su casa, pásenle a su casa; esta es mi vieja, estos mis chilpayates, tómense un chocolatito –Orale vieja, hágales un chocolatito como usted sabe (BERMAN, 1985: 241),

y mediante la reacción sorpresiva hiperbólica ante la narración de los hechos –relatados desde la parodia–:

COMICO 1. –Luego, que les entregan a sus hijas.

COMICO 2. -¡¿A Xtabay?!

COMICO 1. –De la cinturita cual anillo.

COMICO 2. -¡¿A Citalali?!

COMICO 1. –La de los cenotes.

COMICO 2. -¡¿A Xóchitl?!

*Un espectador se pone en pie de golpe.*

ESPECTADOR 1. – (*consternado*) ¡¿La Xóchitl?! ¿La regalaron, carajo?  
(BERMAN, 1985: 241).

No obstante, el uso de esta variedad no se da únicamente en los personajes que están fuera del hecho histórico. También los personajes que comparten tiempo y espacio con los personajes principales emplean esta variedad, pues el uso de expresiones coloquiales propias del español de México en escenas históricas propicia el distanciamiento de lo que se está presenciando (“YACOTZIN.-Mi leche era buena. Luego mamaste demasiado maguey”; “INDIA.- ¡Ya cállate Moctezuma!”, BERMAN, 1985: 252 y 264), así como la parodia, potenciada especialmente por las expresiones utilizadas por Cortés que el público logra identificar con facilidad (“CORTÉS.- ¿Pokarito? Paso. ¿Blóf yo? Ve: cinco ases, digo cuatro: chécame las mangas [...] ¡Ya chingué!” BERMAN, 1985: 255), y la comicidad (“NARRADOR: [...] ¡Vieja el que se raje, cholultecas!”, “CHOLULTECA 1. –[...] ¡No te me descompongas Quetzalcualito!”), BERMAN, 1985: 247), lograda a partir del uso de diminutivos y expresiones habituales de un lenguaje coloquial.

De este modo, el lenguaje juega también un papel fundamental en la desmitificación de la conquista pues, al introducir en su narración un lenguaje actual (tanto en tiempo como en espacio), plagado de expresiones que rozan lo vulgar, se desacraliza el relato histórico de esta y, además, se actualiza desde la realidad –lingüística, en este caso– del México del momento. Así, la risa se ve provocada “tanto [por] un efecto del distanciamiento como de la contemporaneidad de los hechos” (CUCUEL: 1999, 235).

Vemos así, tal como veníamos diciendo en los apartados anteriores, que “*Águila o Sol* forma parte de las revisitaciones actuales de la historia de la conquista por dramaturgos mexicanos (R. USigli, S. Magaña, V. Leñero, M. Jiménez, J. Tovar) [...] con la intención de proponer una visión del «encuentro» que recoja las preocupaciones actuales” (CUCUEL: 1999, 235). Así, Berman lleva al espectador a visitar el siglo XVI y a descubrir lo que hay en él de su propio siglo, de modo que pasado y presente se imbrican arrojando una reflexión común acerca de algunos aspectos de la situación mexicana del momento como la injerencia económica y política de Estados Unidos o a la actitud de aquellos mexicanos que rechazan lo propio en favor de lo extranjero.

Además, cabe destacar también la originalidad artística de la obra lograda a partir del empleo de toda una serie de recursos que hacen que se inscriba en la corriente de la posmodernidad. Sabina Berman es capaz de “desmitificar y desolemnizar la ‘historia nacional’ de un país tan incapaz de objetivarse a sí mismo” (TAVIRA, 1991: 630 cit. por RIZK, 2001: 92), como México. De este modo, a través de técnicas como el multiperspectivismo y la ambigüedad la autora aleja su relato de todas las versiones oficiales y, rechazando la concepción de historia unívoca, parodia cualquier intento de relato total desmitificando tanto los grandes personajes de la conquista como el gran relato épico de esta –independientemente de la posición desde la que haya sido construido–. Prueba de ello es el boicot que sufrió la obra por parte del gobierno quien la había “comisionado [...] como una obra didáctica que se pudiera llevar a la provincia, pero cuando las autoridades vieron que Berman iba a enseñar otra historia, la que pudiera disminuir la autoridad de la historia oficial, suspendieron la gira y cortaron los fondos.” (BIXLER, 2002: 111).

### **3.3. LA HISTORIA DESDE UNA PERSPECTIVA FEMENINA (Y FEMINISTA)**

Tal como se ha explicado en apartados anteriores, en *Águila o Sol* se observa un tratamiento de la historia que parte de la concepción de esta como relato –y no como verdad– producido (y reproducido) por el grupo hegemónico. De este modo, en este proceso de relectura del pasado a la luz de los acontecimientos del México contemporáneo, Sabina Berman huye de las visiones totalizantes de la historia, producidas siempre por voces masculinas –tanto en el caso de los conquistadores como de los vencidos– y consigue, así, deconstruir la historia oficial, armada siempre desde el punto de vista patriarcal.

Así, la autora acaba con los grandes relatos de la conquista y hace una relectura de ella desde un punto de vista feminista –reivindicación que constituye una constante en su obra y que puede verse en otras creaciones como *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1992) o *Feliz Nuevo Siglo Doktor Freud* (2001)–, formando un nuevo discurso que subvierte el relato patriarcal y desmitifica a las grandes figuras, siempre masculinas, de este.



Se trata de un proceso habitual en la literatura de la época, ya que es en esta década, y en las previas, cuando las voces marginales –y por tanto, sus respectivos puntos de vista sobre la historia– comienzan a adquirir cierta relevancia en el panorama literario. De entre estas voces marginales, surgen las de las mujeres, quienes, tal como apunta Bixler (2002: 108), “tienden a desconfiarse de una historia oficial y patriarcal que ha hecho todo lo posible por excluirlas” siendo siempre “partícipe[s] y testigo[s] muda[s] de la historia”. Así, encontramos obras de autoras como Rosario Castellanos, con *El eterno femenino* (1974), y Elena Garro, con *Felipe Ángeles* (1978), en las que se busca una subversión del relato patriarcal mediante la destrucción de las imágenes míticas que este ha perpetuado y la denuncia de la opresión machista que sigue vigente en la sociedad mexicana de su tiempo. Recordemos que en *El eterno femenino*, Rosario Castellanos realiza un recorrido histórico por las distintas figuras femeninas de la historia de México (como la Malinche, Sor Juana Inés de la Cruz, Josefa Ortiz de Domínguez, la Emperatriz Carlota...), hasta llegar al presente mexicano, representado por Lupita; lo que le permite unir pasado y presente, efectuando una crítica sobre los problemas de su sociedad al tiempo que modifica las imágenes patriarcales que se han venido dando de todos los referentes femeninos. Por su parte, Elena Garro consigue con *Felipe Ángeles* mostrar que, si bien la ideología revolucionaria había subvertido el relato colonial, esta continuaba siendo patriarcal por lo que seguía perpetuando una historia que omitía la mirada y la voz de las mujeres.

Siguiendo el camino iniciado por estas dramaturgas sobresalientes de las generaciones anteriores a la suya, pero desde un posicionamiento posmoderno –que se refleja tanto en la concepción de la historia (y de su representación) como en los recursos dramáticos empleados–, en *Águila o Sol*, Berman consigue, a partir de la parodia, desmitificar a las grandes figuras épicas de Cortés y Moctezuma a la vez que ofrece una nueva imagen de las figuras femeninas de la Llorona, la Malinche y Yacotzin, quienes, frente a la ridiculización de los personajes masculinos, sustentan la fuerza trágica de la obra.

La alteración del relato oficial que encontramos en *Águila o Sol* se da, por tanto, contra todo lo que ostenta el poder, y por ello se manifiesta en dos vertientes: poder colonial y poder patriarcal, pues ambos acaban ejerciendo el sometimiento. Así, el resultado es el mismo: de la misma manera que la tierra es colonizada, también lo es la

mujer. De este modo, tierra y mujer acaban siendo equiparadas, lo que se refleja de una manera sumamente clara en la expresión “La Gran Chingada”, que Octavio Paz examina en *El laberinto de la soledad* (1985: 84).

Como ya apuntábamos en el apartado anterior, la Revolución mexicana trajo consigo una subversión del relato de la conquista que se construyó, desde la perspectiva de los vencidos, con el objetivo de degradar lo español, lo colonial, y ensalzar lo prehispánico, lo indígena, lo mexicano; que dio como resultado un nuevo gran relato, sacralizado y perpetuado por el PRI. Esta subversión del relato de la conquista, si bien elimina el componente colonial, se asienta sobre el patriarcal, de modo que a la mujer, equiparada a la tierra y a la nación mexicana, se la siguió relegando a un papel pasivo –la chingada, la invadida– frente al papel activo de los héroes mexicanos o de los enemigos españoles –los chingones, los invasores–: “Si la Chingada es una representación de la madre violada, no me parece forzada asociarla a la conquista, que fue también una violación, no solo en sentido histórico, sino en la carne misma de las indias.” (PAZ, 1985: 94).

Del mismo modo que Sabina Berman rompe con los relatos totales –producidos tanto en la época colonial como en la revolucionaria–, hace añicos las imágenes femeninas insertas dentro de estos que, en sus procesos de idealización misógina, reducen las figuras femeninas.

Fijémonos en el ejemplo de Malintzin, reducida a dos únicas imágenes posibles, la de la bondad o la maldad absoluta: doña Marina; la mujer dechado de virtudes o la Malinche; la mujer traidora y maligna, fuente de todos los males<sup>12</sup>. Frente a las imágenes pasivas (mujer que se entrega/ mujer que es forzada) y maniqueas que estos grandes relatos ofrecen de la Malinche, Sabina Berman nos muestra a un personaje activo y con múltiples facetas, que ejerce el dominio de la situación en distintos ámbitos. En este sentido, la lengua se hace fundamental ya que el contraste entre las formas utilizadas por la Malinche y Cortés, le otorgará a ella el papel de autoridad, frente a la incompetencia de él (“¡Io un dios? ¡Fabada! Sargento: zapataleales un zape.”,

---

<sup>12</sup> Véase ARACIL, 2011: 94-99, donde la autora realiza un interesante recorrido por las distintas imágenes de la Malinche conformadas por las miradas masculinas a través de los siglos, desde Bernal Díaz hasta Octavio Paz, para analizar a continuación su protagonismo en algunas piezas teatrales contemporáneas. Para un acercamiento a esta figura clave de la historia mexicana desde nuevas perspectivas, es fundamental GLANTZ, 2001.

Berman, 1985: 236); que no solo se reflejará en sus intervenciones sino también en las de la Malinche, quien le trata de “el Cortés” y toma decisiones sin su consentimiento:

MALINCHE. -Dice el Cortés: ¿no es una emboscada?

ENVIADOS.-No.

MALINCHE.-Da igual. Él nunca teme. Enganchen su canoa a la nave y suban (BERMAN, 1985: 235-36).

Del mismo modo que manipula a Cortés –y su lenguaje–, también manipulará a Moctezuma, a quien es capaz de engañar sin esfuerzo:

MALINCHE.-Dice: tenga confianza señor Moctezuma. No tema nada.

CORTÉS.- ¡*Cuore* mío! ¡Oh, *cuore* mío!

MALINCHE.-En verdad le amamos; intensamente le amamos.

CORTÉS.-¿Pokarito? Paso. ¿Blof yo? Ve: cinco ases, digo cuatro: chécame las mangas.

MALINCHE.- Dice: Ya estando en su casa podrán hablar en calma. Tenga fe. (BERMAN, 1985: 255).

El proceso de degradación –comentado en el apartado anterior– que sufren los personajes de Cortés y Moctezuma (uno como salvaje, el otro como cobarde) sirve de contrapunto a la actitud racional y estratégica que apreciamos en la Malinche, lo que fomenta su posición de superioridad y deslegitima los discursos que idealizan a estas figuras míticas de la conquista.

Este recurso lingüístico, que enfrenta las formas de hablar de españoles –quienes solo soltarán improperios– e indios –quienes hablan el español correctamente–, permite además poner en escena el problema del otro, al reflejar la incompreensión de una cultura frente a la otra. Ante esta situación, el papel de la Malinche es clave, pues es la única capaz de descifrar el lenguaje de ambos, de manera que las dos culturas se dan a conocer a través de ella. Ello le permite manejar el discurso a su antojo: (“CORTÉS. – *(Luego de inspeccionar la capa)* ¡Albóndigas!/ MALINCHE.- Dice: Mucha pluma y

poco oro. Pobremente dan la bienvenida”, BERMAN, 1985: 236), reafirmando su papel de autoridad y parodiando a las figuras que tradicionalmente la han ejercido.

La superioridad de la Malinche viene, por tanto, dada por su conocimiento de una cultura y de la otra, lo que le permite intervenir en momentos cruciales: “MALINCHE.- ¡Espera Cortés! No los mates. Te sacrificaban un hombre como si fueses un dios.” (BERMAN, 1985: 236). Vemos así, cómo gracias al conocimiento del otro logra constituirse como salvadora de los indios; no obstante, no debemos entender este gesto como un alarde de heroicidad sino como una muestra de la preponderancia de su figura. Todorov, a propósito de la figura de Cortés, apuntaba que este “nunca abandona su sentimiento de superioridad; hasta ocurre lo contrario, su capacidad de comprender al otro lo confirma” (TODOROV, 1987: 258). Esta misma actitud es la que podemos observar en la Malinche de Berman, cuya comprensión no la lleva a la asimilación de una cultura u otra sino a estar (o al menos a sentirse) por encima de ambas. Así pues, el personaje que encontramos en *Águila o Sol*, concibe tanto a los españoles como a los indios como “un grupo social concreto al que [ella] no pertenece” (TODOROV, 1987:13) y se distancia de ellos mediante distintos recursos como el trato que da a Cortés, apuntado ya anteriormente, o a los indios (“además ustedes son indios y ps ps”, BERMAN, 1985: 251), creando una imagen de ambos –que es la que se ofrece al espectador– que los sitúa en una posición inferior a la suya.

Esta imagen de la Malinche como cerebro de la victoria de Tenochtitlán puede verse también en el cuadro titulado “Bautismos”, donde la vemos de nuevo tomando parte de una tarea reservada especialmente a los hombres: la evangelización. De este modo, Sabina Berman consigue no solo volver a colocar a la Malinche en una posición activa sino, a través de su voz, reconfigurar el relato patriarcal perpetuado por el catolicismo. Así, en su discurso de evangelización, la Malinche hace referencia a dos de los episodios de la tradición católica que adquirirán mayor relevancia en la configuración de las imágenes de la mujer, el pecado original y la virginidad de María, que darán paso a las dos imágenes antagónicas femeninas reproducidas hasta la actualidad por el canon patriarcal: la mujer sexualizada –puta, pecadora y origen del mal– y la mujer pura –virgen, madre y santa–. Estas dos imágenes contrapuestas (mujer activa vs mujer pasiva) serán, además, las que el relato colonial y revolucionario apliquen –como señalábamos anteriormente– a Malintzin, vista por los españoles como

la mujer utilizada y abandonada por Cortés, y por los mexicanos como la mujer traidora causante del mal, la Eva del Nuevo Mundo, como indica Paz (1985: 95).

Recurriendo a estos dos momentos claves, además de poner en boca de la Malinche la denuncia a los procesos que han dado lugar a sus distintas imágenes, Berman consigue subvertir el relato patriarcal católico, de modo que este deja de ser percibido como verdad absoluta, quedando parodiado. En cuanto al pecado original y la expulsión del paraíso terrenal, únicamente hará referencia a la figura de Adán, lo que le otorga a este el papel de culpable, exonerando a Eva: “Y así Adán mordió la manzana del árbol del Bien y el Mal y luego sintió vergüenza y se ocultó de Dios, pero Dios que todo lo ve lo vio” (BERMAN, 1985, 249). Por lo que respecta a la virginidad de María, esta queda negada mediante recursos lógicos, verbales y visuales:

De madre virgen que fue penetrada por el Espíritu Santo. (*Lo ilustra haciendo sobrevolar una palomita de papel (el Espíritu Santo) en torno de una rosa (María). Canta: “Blanca y radiante va la novia. La sigue detrás su novio amante. Y al unir sus corazones...” Posa la paloma en la rosa.*) (BERMAN, 1985: 249).

Así, la equiparación de la fecundación de la Virgen por el espíritu santo con una relación heterosexual, el uso del término “penetrar” y la visualización del acto amoroso configuran un nuevo relato desde la voz de una mujer.

Podemos observar con ejemplos como el anterior cómo Sabina Berman da voz a los personajes femeninos, silenciados hasta el momento, lo que permite construir la historia desde su perspectiva. Así, con la inclusión de personajes femeninos como narradores de los hechos en pasajes como los siguientes:

MALINCHE.-En un instante tienen cogidos a los indios. Los atan de pies y manos. (...).

MUJER.- Y se relamían las bocas como cerdos (...)

MUJER.-Eso les dejó hacer nuestro señor Moctezuma. (BERMAN, 1985: 236, 257, 258)

se desmonta el relato patriarcal ofreciendo nuevas imágenes de las figuras históricas, tratadas hasta el momento con la veneración propia de la épica y reducidas ahora a meros títeres.

En la segunda parte del cuadro “Bautismos”, donde aparece el personaje de Yacotzin, podemos observar este proceso de construcción de nuevas versiones de la historia, alejadas de la perspectiva patriarcal. En *Águila o Sol*, Sabina Berman nos presenta a una Yacotzin que, lejos de ser un personaje pasivo, encarna la resistencia del pueblo ante los conquistadores: “La sangre tan poderosa de tus abuelos se aguló en tus venas, príncipe. Tan pronto te rendiste a esos cerdos comedores de oro” (BERMAN, 1985: 252) y no se deja convencer, ni por los evangelizadores ni por su hijo, para cambiar su fe por la de un dios “flaco tiznado de sangre y clavado en una cruz” (BERMAN, 1985:252). Esta imagen de Yacotzin coincide con la que León-Portilla da de ella en su *Visión de los Vencidos* (1998: 61), sin embargo, esta posición inicial de recelo cambia tras el incendio que Ixtlilxúchitl provoca en su palacio y, el autor nos cuenta que “finalmente ella salió diciendo que quería ser cristiana y llevándola para esto a Cortés con grande acompañamiento la bautizaron y fue su padrino el Cortés y la llamaron doña María por ser la primera cristiana”. Berman, en cambio, distorsiona el relato patriarcal y nos ofrece como verdad la negación de Yacotzin, que se mantiene en todo momento firme en su posición:

YACOTZIN.-Toma, esta es mi casa, (la casita de cartón). Chiquita pero es mi casa. Haz con ella tu voluntad, hijo.

*Ixtlixuchitl se lleva la casita a otro lugar. Le prenden fuego. En el otro sector, Yacotzin y las niñas sienten calor: se abanicán aire con las manos. Empiezan a toser* (BERMAN, 1985: 255);

y que es bautizada en contra de su voluntad, sin tener posibilidad de defenderse:

*Su madre desfallece. Él la alza en brazos. Sale./ [...] Ixtlixuchitl entra cargando a su madre.*

IXTLIXUCHITL.- Padrino, tocayo, mira lo que te traje: te traigo a mi madre para que la bautices.

CORTÉS, LA MALINCHE, EL CURA.- (*Santiguándose*) ¡A la bio, a la bao, a la bim bom bam! (BERMAN, 1985: 255).

De este modo, Berman plasma en el escenario la contradicción presente entre la veracidad de los hechos tal como sucedieron y el relato de estos construido por las voces masculinas en su propio beneficio; así, pone en duda que la conversión de Yacotzin fuera voluntaria –tal como se relata– y no consecuencia de la quema de su palacio, y cuestiona los métodos de conversión empleados por la Iglesia católica, institución que también es parodiada (“¡A la bio, a la bao, a la bim bom bam!”) durante la conquista.

Podemos observar así cómo, en su revisitación al momento histórico de la conquista, Sabina Berman reconfigura las imágenes que los relatos oficiales habían dado de las figuras femeninas como la Malinche o Yacotzin y, sin idealizarlas, construye dos personajes activos que no se someten al poder patriarcal.

No obstante, la alteración del relato oficial que encontramos en *Águila o Sol* va más allá de una simple reconfiguración del pasado y de sus imágenes, pretendiendo conectar con el presente mexicano, en el que todavía se manifiesta el poder patriarcal. De este modo, a lo largo de la obra, pero muy especialmente en la escena que más conecta con el presente, la del “Teatro callejero”, Berman introduce ese discurso que objetualiza a la mujer para parodiarlo.

Como apuntábamos previamente, en el discurso del PRI, el territorio y la mujer fueron equiparados, dando cuenta de ello la extendida expresión de “La Gran Chingada” (PAZ, 1985: 84). En el episodio del teatro callejero, Berman pone en escena esta concepción pero lo hace desde la parodia, tomando como blanco de la burla a los hombres tlaxcaltecas, de manera que la perspectiva de los hechos cambia; pues serán ellos quienes ocupen el lugar en el que tradicionalmente había sido colocada la mujer. Así, la equiparación de la conquista con el acto sexual se mantiene, pero en lugar de la mujer, los tlaxcaltecas son “los chingados”:

CÓMICO 1.- ¿Contra quienes? Si los señores de Tlaxcala se les agacharon (...). (*hace tras él señas de que se lo va a fornicar por atrás*) (...).

CÓMICO 2.- ¿Qué hicieron los tlaxcaltecas del pueblo?

CÓMICO 1.-P's todos tuvieron que ir a agacharse también frente a los blancos. (BERMAN, 1985, 240).

Se aprecia así, de manera clara, un cambio de perspectiva sobre la responsabilidad de los autores de los hechos; si durante años el peso de la traición había caído sobre la mujer –especialmente sobre la figura de la Malinche–, siendo esta repudiada, Sabina Berman lo coloca sobre los hombros del hombre quien, del mismo modo que traiciona a su territorio (“CÓMICO 1. – No y luego que les dicen: esta es su casa, pásenle a su casa”, BERMAN, 1985: 241), traiciona a sus hijas:

COMICO 1. –Luego, que les entregan a sus hijas.

COMICO 2. -¡¿A Xtabay?!

COMICO 1. –De la cinturita cual anillo.

COMICO 2. -¡¿A Citalali?!

COMICO 1. –La de los cenotes

COMICO 2. -¡¿A Xóchitl?!

*Un espectador se pone en pie de golpe.*

ESPECTADOR 1.– (*consternado*) ¡¿La Xóchitl?! ¿La regalaron, carajo?”  
(BERMAN, 1985: 241).

y a sus compatriotas:

COMICO 1.-No, qué. Les dice: nosotros vamos a convencer a todos los otros pueblos pa' que se junten con ustedes contra los aztecas. Así todos juntitos contra los aztecas les vamos a poner en la... (BERMAN, 1985: 241)

De este modo, mediante una metáfora que sigue vigente en la conciencia mexicana, el uso de gestos y palabras obscenas y un tratamiento cómico, Sabina Berman logra romper la cuarta pared, haciendo que el espectador se vea reflejado en ese discurso –que ya no se da por boca de personajes históricos sino por mexicanos del presente– que objetualiza, sexualiza y trata a la mujer como un ser pasivo al servicio del hombre. Esta denuncia del machismo presente en la sociedad mexicana queda inserta en la parodia de uno de los grandes relatos de su historia; de manera que la autora subvierte el papel de



la mujer a lo largo de la historia, desmitificando la figura de la mujer culpable, presente en el imaginario colectivo, y reivindicando su posición en la actualidad.

Otra de las figuras femeninas que permite unir el pasado con el presente mexicano es la de la Llorona. Se trata de un personaje cuyo tratamiento llama bastante la atención porque su imagen –al contrario de lo que ocurre con el resto de personajes femeninos– no se subvierte, sino que Sabina Berman nos ofrece una imagen tradicional de ella, como madre sufridora de la patria mexicana, de manera que concentra en ella toda la fuerza trágica de los acontecimientos. Mientras que el resto de personajes están insertos en la parodia, la Llorona es la única figura mítica que aparece ajena a esta deformación de los grandes relatos, lo que resalta su valor de verdad. Así, su aparición al inicio y al final de la obra sirve para establecer una estructura circular y unir el pasado y el presente mexicano. La Llorona se lamenta por todos sus hijos, por los de entonces y por los de ahora que siguen sufriendo por culpa de las injusticias sociales permitidas por el gobierno del PRI, con el que Berman se muestra especialmente crítica. De este modo, gracias al empleo de la Llorona como figura alejada de la parodia, Sabina Berman desmonta todos los grandes relatos –vigentes, aún, en su presente mexicano– salvando como única verdad el sufrimiento de los más débiles: “todo eso, ese punto de vista, se ve en *Águila o sol*. Yo siempre voy con los que pierden” (Entrevista a BERMAN, Anexo: 45).

En resumen, los hechos de la conquista han sido narrados siempre de una manera misógina, ya que el grupo hegemónico de cada momento, siempre constituido por hombres, había tomado a la mujer para demonizarla o santificarla, relegándola a un rol pasivo que venía incluso a identificarse con la tierra invadida. La expresión misma de “la Chingada” refleja este hecho; del mismo modo que la tierra es colonizada también lo es la mujer a la que se le imponen las cargas patriarcales asociadas a este género en la cultura occidental. Con la revolución si bien el proceso de colonización del territorio (y de la identidad) intentan subvertirse, el de la mujer permanecerá, perpetuándose una visión patriarcal de la historia que sigue viéndola, aún en la actualidad, como un ser benévolo (y pasivo), cuyo mejor ejemplo es la Llorona, redentora del pueblo mexicano; o como un ser maligno (y activo), cuyo mejor ejemplo es la Malinche, culpable de la derrota de éste. Sabina Berman, en su revisitación de los hechos acaba con estas imágenes maniqueas de lo femenino eliminando el juicio que se

impone sobre la mujer según esta desempeñe un rol pasivo o activo. De este modo, si bien modifica la imagen de figuras femeninas como la Malinche o Ixtlixuchitl, reivindicando tanto su autoridad como su papel en la Historia –y con el de ellas, el del resto de mujeres partícipes de los hechos–, mantiene a otras figuras femeninas en el rol pasivo que les ha sido designadas, pero no las idealiza ni exalta sus virtudes –como acostumbraría el discurso patriarcal– sino que las emplea para conectar con el presente y denunciar que ese tratamiento de la mujer sigue dándose en la actualidad.

La división bipartita de tiempos que señalábamos en el anterior apartado, también sirve como recurso para el tratamiento de los personajes femeninos, enriqueciendo la obra, ya que la autora consigue, a través de aquellos que se ubican en el pasado siendo partícipes de los hechos, reivindicar las figuras femeninas de la conquista, subvirtiendo ese discurso patriarcal que las ha ignorado y minimizado; y, a través de aquellas figuras que se insertan en ese segundo tiempo que no se adhiere a ningún momento histórico concreto, conectar con el presente –a través de elementos de la contemporaneidad como el lenguaje, como ocurre en el cuadro del teatro callejero, o la música, que acompaña a la Llorona en su entrada inicial– para promover un cambio social.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Dentro del corpus de obras que toman la conquista de la ciudad de Tenochtitlán como núcleo temático, *Águila o Sol* destaca por su manera novedosa de plasmar este momento histórico. Su autora construye un relato de los hechos que, desde la perspectiva de los vencidos –recordemos que su base es el texto de León-Portilla–, se aleja de esas visiones totalizantes de la historia dando como resultado una “representación degradada de la gran narrativa histórica” (VILLEGAS, 2015: 245) de la conquista. Como ella misma explica,

En el caso de *Águila o Sol*, la intención era basarse en *Visión de los Vencidos* (un libro que nosotros leemos en el colegio) para dar la visión de la conquista de México a partir de los ojos de los que perdieron, los indígenas. Aunque eso no era lo sobresaliente de *Águila o Sol*, lo sobresaliente es que era una parodia y eso sí estaba prohibido en México (Entrevista a BERMAN, Anexo: 44).

Sabina Berman no pretende escribir otro gran relato épico desde una perspectiva no colonialista –o al menos no únicamente– sino dudar de la historia entendida como relato total. Así, mediante el uso de una serie de recursos como el multiperspectivismo, la ambigüedad, la mezcla de tiempos, espacios y elementos anacrónicos..., logra conformar una parodia que destruye la historia entendida como verdad única y propone entenderla como un relato producto de los intereses de los diferentes grupos hegemónicos.

Esta concepción de la historia deja al descubierto las injusticias perpetuadas por un relato escrito únicamente por hombres. Así, historia y feminismo quedan imbricados en *Águila o Sol* donde Sabina Berman, consciente de estar ofreciendo una versión propia de los hechos que no se ciñe a la versión oficial de los mismos, forma un nuevo discurso que subvierte el relato patriarcal y que, construido a partir de la mirada femenina –tradicionalmente silenciada–, pone en valor las figuras históricas femeninas librándolas de las cargas patriarcales y desmitifica las grandes figuras masculinas.

De este modo, Sabina Berman nos ofrece una relectura del pasado desde su condición de mujer mexicana implicada con su contexto. Por ello su propósito en la obra no es solo establecer una parodia del pasado mexicano sino, a partir de ese pasado, llevar al espectador a reinterpretar algunos aspectos de la situación mexicana del momento para poder modificarlos.

Por último, cabe además destacar la importancia de *Águila o Sol* dentro de la vasta trayectoria dramática de nuestra autora, ya que reorientó su trayectoria teatral, pudiendo apreciarse en ella el germen de muchos aspectos que desarrollará en sus obras posteriores:

Yo aprendí muchísimo, creo que allí es donde me desclasé: venía de una clase media intelectual, muy privilegiada y tenía siempre el temor de si me estaba comunicando con otras clases sociales y no, no me estaba comunicando. Allí aprendí. Fue para mí la mejor escuela esa obra. (Entrevista a BERMAN, Anexo: 44-45).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, Anna, “Malinche atraviesa océanos. Miradas europeas sobre el personaje: *Yo, maldita india* de Jerónimo López Mozo y *Aztecas* de Michel Azama” en Beatriz Aracil et al. (ed.), *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Visor, 2015, pp. 78-92.
- ARACIL, Beatriz, “Hernán Cortés desde ambas orillas: dos propuestas dramáticas sobre el conquistador en el contexto del V Centenario del Descubrimiento” en Beatriz Aracil et al. (ed.), *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo* Madrid, Visor, 2015, pp. 55-69.
- ARACIL, Beatriz, “Imágenes de la Malinche en el teatro mexicano contemporáneo”, *Gestos*, 2011, vol. 26, nº 51, pp. 93-114.
- ARGÜELLES, Hugo, “Crónica como prólogo para otra crónica (Prólogo de *Águila o Sol*)”, en Sabina Berman, *Teatro de Sabina Berman*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985, pp. 215-218.
- BEARDSELL, Peter, “Ironía poscolonial de las adoraciones de Juan Tovar” en Daniel Meyran (ed.), *Teatro e historia: La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1999, pp. 239-257.
- BELLINI, Giuseppe, “Descubrimiento y conquista: algunas figuras cuestionadas en el teatro hispanoamericano del siglo XX”, en Beatriz Aracil (ed.), *En torno al personaje histórico. América sin nombre*, 2007, noviembre, nº 9-10, pp.49-57.
- BERMAN, *Mensaje del Día Mundial del Teatro 2018*, Instituto Internacional del Teatro (ITI), París, 2018, En línea [<https://www.world-theatreday.org/pdfs/2018SabinaBermanES.pdf>], Fecha de búsqueda: 01/05/2019.
- BERMAN, Sabina, “Águila o Sol” en Sabina Berman, *Teatro de Sabina Berman*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985, pp. 223-265.
- BIXLER, Jaqueline, “Entre Berman y una historia desnuda”, *Tramoya*, abril-junio, 2002, Nº 71, pp. 107-115.
- BIXLER, Jaqueline, “The Postmodernization of History in the Theatre of Sabina Berman”, *Latin American theatre review*, Vol. 30, Nº 2, 1997, pp. 45-60.
- CUCUEL, Madeleine, “Entre pasado y presente: La revisitación del siglo XVI por Sabina Berman” en Daniel Meyran (ed.), *Teatro e historia: La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1999, pp. 221-239.
- DE OLCOZ, Nieves Martínez, “Águila o sol de Sabina Berman: archivo, memoria y re-escritura”, *Culturales*, 1997, vol. 11, pp. 219-234.

- DE TORO, Alfonso, “Escenificaciones de la hibridez en el discurso de la conquista”, *Atenea*, n° 493, pp. 87-149, 2006.
- DE TORO, Alfonso, “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”. *Revista iberoamericana*, 1991, vol. 57, n° 155, pp. 441-467.
- DEL CAMPO, Alicia, “Teatro y postcolonialismo: la construcción ritual de la cubanidad en *Otra Tempestad*” en Juan Villegas (ed.), *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*, Michigan, Ediciones de GESTOS, 1999, pp. 33-48.
- DIAGO, Nel “Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la historia” en José Romera Castillo et al. (ed.), *Teatro Histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, pp.251-265.
- DIAGO, Neyran, “La recepción crítica del teatro histórico en México o la mala prensa de Cortés y la Malinche” *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 2009, n° 23, pp. 425-430.
- FERRARI, Marta Beatriz. “Águila o Sol de Sabina Berman: un enfoque semiótico de la conquista de América”. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 1996, vol. 3, n° 6-7-8, pp. 319-328.
- GLANTZ, Margo (comp.). *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, Taurus, 2001.
- HIND, Emily. Entrevista con Sabina Berman. *Latin American Theatre Review*, 2000, pp. 133-139.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de la Conquista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo De Cultura Económica, 1993.
- MEYRAN, Daniel, “El teatro como modelo de lectura de la historia: el caso del teatro mexicano visto desde Francia”. *Anuario de Literatura Dramática y Teatro*, 2008, vol. 1, pp.75-82.
- MEYRAN, Daniel, “Teoría y práctica del personaje histórico: 1968, el personaje histórico y el trabajo de memoria. El caso de *Tizoc*, emperador de Pablo Salinas (1970), *En torno al personaje histórico. América sin nombre*, 2007, noviembre, n° 9-10, pp.133-138.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

- RIZK, Beatriz J. “Teorías y Prácticas En El Umbral Del Siglo XXI” en RIZK, Beatriz J. *Posmodernismo y Teatro en América Latina*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2001.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José M<sup>a</sup>, “Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro” en José Romera Castillo et al. (ed.), *Teatro Histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, pp. 39-49.
- ROMERA CASTILLO, José, “Sobre teatro histórico actual” en José Romera Castillo et al. (ed.), *Teatro Histórico (1975-1998). Textos y representaciones* Madrid, Visor, 1999, pp.11-39.
- RUIZ, Mónica, “Cortés y otros héroes de la conquista en el teatro mexicano del siglo XIX”, *Recuperaciones del pasado precolombino y colonial. América sin nombre*, 2004, diciembre, n° 5-6, pp. 208-215. En línea [[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5981/1/ASN\\_05-06\\_26.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5981/1/ASN_05-06_26.pdf)]. Fecha de búsqueda: 01/05/2019.
- SOLANA, Rafael, “Águila o sol de Sabina Berman, dirige Abraham Oceransky”, *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1 (Sistema de información de la crítica teatral)*, 1985, En línea [<http://criticateatral2021.org/html/1pre.html>]. Fecha de búsqueda: 01/03/2019.
- STEN, María (ed.), *Dramas románticos de tema prehispánico, (vol. XIII, Teatro Mexicano: historia y dramaturgia)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, 1994.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América: el problema del otro*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- VILLEGAS, Juan, “Qué teorías para qué teatro” en Beatriz Aracil et al. (ed.), *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Visor, 2015, pp.519-539.
- VILLEGAS, Juan, “El teatro latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia” en José Romera Castillo et al. (ed.), *Teatro Histórico (1975-1998). Textos y representaciones* Madrid, Visor, 1999, pp.233-250.
- VILLEGAS, Juan, *La interpretación de la obra dramática*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1986.
- VILLEGAS, Juan, *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. California, Ediciones de GESTOS, 2000.

## ANEXO

### ENTREVISTA A SABINA BERMAN<sup>13</sup>

*Dramaturga, novelista, periodista, directora de teatro y cine, Sabina Berman Goldberg (Ciudad de México, 1955) es una de las figuras intelectuales más valoradas en México.*

*En 1985, en el prólogo a la primera edición antológica de sus obras dramáticas, Hugo Argüelles describía a Sabina Berman como “la joven que ha capturado la sabiduría de las raíces de la dramaturgia mexicana, para afrontar temas que nos importan como nación, conteniendo una estructura dramática flexible y dinámica” (ARGÜELLES en BERMAN, 1985:7). Hoy, aquella joven promesa se ha convertido en la dramaturga más importante de la escena mexicana contemporánea y, con una amplia trayectoria a sus espaldas, acumula cuatro Premios Nacionales de Dramaturgia, además de los numerosos éxitos que sus obras teatrales han cosechado, tanto en su México natal como internacionalmente.*

*En su descanso de la tarde, mientras toma un café, charla conmigo sobre su obra y palabra a palabra, nuestra plática acaba por llevarnos inevitablemente al feminismo, una postura que ha marcado tanto su trayectoria vital como artística.*

**P. Generalmente, cuando se habla del inicio de su carrera literaria, se hace referencia a sus cursos de dirección teatral en el CADAC de la Ciudad de México. No obstante, ¿cuándo considera usted que comenzó a sentirse escritora? ¿Hay algún momento de su vida en el que sienta que esta es su vocación?**

R. Yo creo que lo empecé a sentir desde muy niña: lo que más me gustaba era leer. Leí un libro que muchas mujeres de mi generación leyeron: *Mujercitas*, una novela para niñas muy famosa. El personaje principal se llamaba Jo y se convierte en escritor; ahí tenía yo una confusión... creía que el personaje se llamaba yo (con y griega), en esa época yo no sabía nada de ortografía, entonces siempre decía: “yo es escritora” y un día se me ocurrió: “¡Yo soy escritora!”. Ahí adquirí mi decisión de vida, como a los cinco

---

<sup>13</sup> Entrevista on-line realizada a la autora el día 21/05/2019.



años, y la verdad, es que nunca encontré otra cosa que me gustara más. Fue muy temprano que decidí ser escritora y lo hice.

**P. Usted ha destacado no solo como dramaturga sino también como periodista, novelista y poeta. De entre todos los géneros literarios que ha trabajado, ¿qué destacaría del teatro?, ¿qué significa para usted?**

R. Pues el teatro es mi primera vocación. Realmente, volverme escritora ya en serio, sucedió en el teatro y durante muchos años fue lo único que hice. Mi familia es la gente del teatro, son a los que veo a diario y aparte, sí, hago otras cosas pero mi primera identidad, la más continua ha sido el teatro.

**P. Tiene una trayectoria dramática muy amplia que, a día de hoy, sigue creciendo.**

R. Claro, como te digo, el teatro es mi vocación y lo sigo haciendo a día de hoy. Ahora en México tengo dos obras montadas [*Ejercicios fantásticos del yo* y *Testosterona*] con las que además tengo que ver muy directamente con la producción. Además de esto, al ratito viene la directora de otra obra que vamos a montar en febrero, un remontaje de *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*. También están montando *Caracol* y *colibrí* ahora mismo, en Brasil van a montar *Testosterona*... esa es sobre todo mi vida, la vida del teatro.

**P. Generacionalmente, la crítica la sitúa dentro de la denominada Nueva Dramaturgia Mexicana. No obstante, ¿a quienes considera usted sus compañeros de generación?**

R. [Ríe] ¡Pues ellos! Es que nos pusieron así como cuando teníamos veintitantos años, por eso me río.

Recuerdo muy bien en una ceremonia, cuando ya teníamos como veinticinco (bueno, yo era la más joven de la generación y prácticamente la única mujer) y Víctor Hugo Rascón Banda tendría treinta, estaban diciendo: “la «Nueva Dramaturgia Mexicana»”; me volteé y les dije: “ese nombre algún día va a caducar” y efectivamente, ahorita suena muy gracioso. Imagínate, la siguiente generación tuvo que llamarse la «Novísima Dramaturgia Mexicana» [ríe].

**P. ¿Y en cuanto a sus influencias? ¿A quiénes toma como sus antecesores?**

R. La verdad es que con mis compañeros yo tuve un camino de años de grandísima colaboración. Nos corregíamos, nos criticábamos, nos aplaudíamos... fuimos una familia durante algunos años y después hubo un quiebre muy duro.

**P. ¿Qué ocurrió?**

R. El feminismo. Yo me irrité mucho con el creciente machismo en las obras de ellos. Les decía: “es que no puede ser, basta que haya una mujer y un hombre en escena y va a haber una violación. Y esto ni siquiera es real, afortunadamente, pero ustedes reproducen una fantasía terrible y yo no puedo estar sentada aquí oyendo sus obras y no reaccionar.” Es como si cada vez que se habla de un judío en una obra sale un nazi y yo, como judía, estoy en silencio. Así que, como reacción, escribí una obra muy feminista, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, en la que me burlaba muy directamente de ellos.

La otra cosa que a mí me molestaba era el realismo. Ellos estaban moviéndose a un realismo muy brutal y yo me estaba moviendo a una dramaturgia que se fugaba a la fantasía por momentos. Me empezó a interesar mucho lo empático en el teatro. Empecé a notar que me sentía muy feliz cuando el público se reía con la obra y disfrutaba y hablábamos de sexualidad y de placeres... Temas de los que mis compañeros de generación rehuían porque era “lo maricón”.

Total, nos peleamos bastante sonoramente y no nos volvimos a ver, por culpa del feminismo.

**P. O afortunadamente.**

R. Sí; afortunadamente, la verdad.

**P. Centrándonos en las mujeres, ¿a qué dramaturgas mexicanas señalaría como reivindicables? ¿De qué manera influyeron en usted?**

Pues Elena Garro es la o el dramaturgo mexicano que más admiro. Después, como escritoras –que no como dramaturgas– tuvieron una gran influencia en mí Rosario Castellanos, que fue la primera intelectual de alto nivel que leí y que además, tuve la fortuna de observar en la tele y de conocer personalmente, siendo aún yo muy joven. Se volvió un modelo para mí. Ahora, a la distancia de los años me doy cuenta del gran nivel intelectual de Rosario y también de su gran soledad.

También Elena Poniatowska, con quien he tenido la fortuna de tener, no una relación intensa, pero sí periódica; Elena me ha dado consejos muy valiosos. La última vez que la vi fue exactamente hace cinco días y le pedí que venga a develar la placa de la obra que estamos haciendo. Sin ser una relación muy intensa, es una relación donde siempre he mirado hacia Elena para entender cosas; en los momentos más críticos la he llamado por teléfono y ella siempre me ha respondido.

Le digo otra persona que admiro muchísimo, una mujer española: Amelia Varcárcel, es una filósofa española maravillosa, yo la leo mucho.

**P. Si echamos un vistazo a su producción teatral podemos observar, especialmente en la etapa de los ochenta, un marcado interés por la historia, ¿de dónde surge?**

R. Sí, hubo una época de gran interés, aunque no recuerdo cómo se disparó. Pero, sí hay toda una época en la que escribo obras como *Águila o Sol* o *En el nombre de Dios*, que habla de los judíos españoles que llegaron a refugiarse en la Nueva España.

En el caso de *Águila o Sol*, la intención era basarse en *Visión de los Vencidos* (un libro que nosotros leemos en el colegio) para dar la visión de la conquista de México a partir de los ojos de los que perdieron, los indígenas. Aunque eso no era lo sobresaliente de *Águila o Sol*, lo sobresaliente es que era una parodia y eso sí estaba prohibido en México.

**P. Leí que le prohibieron representarla, que le retiraron la subvención del Gobierno, ¿es eso cierto?**

Sí. A mi maestro, Abraham Oceransky, le encargaron una obra de la Secretaría de Educación Pública y él me la encargó a mí. Entonces, esta obra tenía que tener ciertas características físicas, era teatro itinerante: íbamos a irnos a plazas, a escuelas, a rancherías, al medio del campo... era un teatro sin apenas atrezzo, que no necesitaba luces... Y a partir de esas coordenadas y muy marcada por ese interés por la historia, yo hice una parodia. Nos encantó montarla, pero cuando nos vieron los de la Secretaría de Educación, se pensaron que estábamos absolutamente locos y nos dijeron que por qué iban a pagar ellos una obra que se burlaba de todos.

Era un México muy autoritario, era una dictadura de Partido y claro, no nos compraron la obra. Pero el director creía en ella y empezamos a irnos a distintos lugares, nos la

empezaron a comprar individualmente y, al final, estuvimos cerca de un año girando por toda la República. Yo aprendí muchísimo, creo que allí es donde me desclasé: venía de una clase media intelectual, muy privilegiada y tenía siempre el temor de si me estaba comunicando con otras clases sociales y no, no me estaba comunicando. Allí aprendí. Fue para mí la mejor escuela esa obra.

**P. Además de la perspectiva de los vencidos, cree que su condición de mujer también influyó algunos aspectos de *Águila o Sol*.**

R. ¡Ah, claro! Es que a mí nunca se me quita el que soy mujer, veo las cosas desde ese punto de vista siempre.

**P. Entonces, ¿considera que hay un tratamiento distinto de la historia en las obras escritas por mujeres?**

R. Es que son generalizaciones tan grandes... somos la mitad de la población del mundo. Pero creo que hay mujeres que aceptamos nuestra condición femenina como un punto de vista y después, entre esas, hay algunas que, además, somos feministas. No obstante, eso no quiere decir que seamos todas igual, porque ese punto de vista es muy amplio. Yo, por ejemplo, soy de las que acepto que soy mujer y que vivo en una cierta condición privilegiada y aprovecho mi educación feminista. Entonces sí, todo eso, ese punto de vista, se ve en *Águila o sol*. Yo siempre voy con los que pierden.

*Esta vocación por darle voz al otro, por rescatar de la marginalidad las narraciones no hegemónicas de los hechos, define el propósito artístico de Sabina Berman. Afán que puede apreciarse, además de en *Águila o Sol* –donde plasma desde la parodia el encuentro de dos mundos que nada conocen el uno del otro–, en el resto de sus obras literarias, en las que, de manera humorística o trágica, irónica o desgarradora, logra vencer “al enemigo contemporáneo de la felicidad de la tribu: la enajenación de los corazones humanos”<sup>14</sup> evitando que sus espectadores pierdan “la capacidad de sentir con los Otros: de sentir compasión, y de sentir con lo Otro no humano: la Naturaleza”<sup>15</sup>.*

---

<sup>14</sup> BERMAN, 2018: 2.

<sup>15</sup>BERMAN, 2018: 2.